# ЗОДЧИЙ БУХВОСТОВ



# МАСТЕРА РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

АКАДЕМИЯ СТРОИТЕЛЬСТВА И АРХИТЕКТУРЫ СССР
ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ И СТРОИТЕЛЬНОЙ ТЕХНИКИ



# БУХВОСТОВ

П. А. ТЕЛЬТЕВСКИЙ

# ЗОДЧИЙ БУХВОСТОВ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛИТЕРАТУРЫ ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ, АРХИТЕКТУРЕ
И СТРОИТЕЛЬНЫМ МАТЕРИАЛАМ
МОСКВА
1960

Книга представляет собой исследование о творчестве выдающегося русского зодчего конца XVII века — Якова Григорьевича Бухвостова.

Бухвостов сыграл значительную роль в истории русской архитектуры. Он создал ряд замечательных сооружений, вошедших в сокровищницу мировой архитектуры, прокладывал новые пути в развитии зодчества своего времени.

Данная работа является первым монографическим исследованием, посвященным творчеству русского крепостного зодчего.

Книга рассчитана на архитекторов, историков, искусствоведов, а также на широкий круг читателей, интересующихся историей архитектуры.

# ВВЕДЕНИЕ



ворчество крепостных архитекторов — мастеров каменностроительного дела второй половины и конца XVII века — оставило глубокий след в истории русского зодчества. Под руководством крепостных и ремесленных мастеров в то время проводилось каменное строительство по всей нашей обширной стране. Творчество крепостных мастеров имело решающее значение для последующего развития русской архитектуры — они выработали новые формы и приемы зодчества, получившие свое дальнейшее развитие в работах русских архитекторов XVIII века и последующего времени. Мастера каменностроительного дела конца XVII века сыграли огромную роль в развитии строительной техники своего времени и в формировании реалистического направления в развитии стиля русского зодчества.

Зодчий в условиях XVII века совмещал в себе архитектора, инженера и руководителя работ на стройке. Это являлось основой успеха его работы и высокого уровня мастерства, проявленного им в своих сооружениях.

В древней Руси имена мастеров-зодчих, возводивших даже выдающиеся сооружения, редко становились известными и не сохранились для последующих поколений. С конца XVII века и в последующее время в связи с успехами гуманизма и общими социальными сдвигами это положение изменяется.

В Москве и других городах в рассматриваемое время работает известная плеяда выдающихся русских зодчих, среди которых О. Старцев, Я. Бухвостов, Д. Аксамитов, П. Потапов, Т. Игнатьев, Д. Мякишев, В. Белозеров выделяются как особенно одаренные мастера своего дела. Они были первоклассными мастерами, и только недостаточная изученность их творчества, утрата или перестройка их сооружений не позволяют до сих пор полностью раскрыть и показать высокие достижения этих зодчих, стоявших на уровне лучших мастеров мировой архитектуры.

Русские мастера в конце XVII века смело пошли по непроторенным путям исканий в архитектуре. Творчество этих и большого числа оставшихся неизвестными других русских зодчих начала XVIII века — зачинателей петровских преобразований в архитектуре, представляет исключительный научный интерес и настоятельно требует своего исследования.

Крепостной зодчий Яков Григорьевич Бухвостов, творчеству которого посвящена эта работа, строил все типы сооружений, распространенные в его время: жилье, крепостные сооружения, небольшие вотчинные храмы и огромное здание городского собора. Яков Бухвостов выделяется среди современных ему мастеров ярким своеобразием своего творческого дарования, а также значительным числом разного рода сооружений, строительство которых подтверждается документально.

В XVII веке мастеров каменностроительного дела называли каменных дел подмастерьями или каменных дел подрядчиками. В то время в это понятие вкладывали весьма широкое содержание: так называли и малоопытного, начинающего мастера и умелого строителя, обладавшего знаниями архитектора, инженера и производителя работ.

Основной обязанностью каменных дел подмастерьев было руководство строительными работами. Для этого подмастерье сначала составлял смету на строительство, а затем сам же и руководил постройкой.

Наиболее квалифицированные каменных дел подмастерья состояли на учете в Приказе Каменных дел. Этот Приказ был центральным органом, ведавшим учетом и организацией рабочих и мастеров каменного и кирпичного дела. Приказ вызывал рабочих-строителей в Москву, распределял их отсюда по местам работ на государственные или иные строительства, организовывал производство кирпича, разработку белого камня и доставку их к местам строек.

Организации административного органа настоятельно потребовала сложная внешняя и внутренняя обстановка Русского государства еще в конце XVI столетия. Огромный размах строительства крепостей при острой нехватке рабочей силы заставил правительство Ивана IV искать выход из создавшегося положения в учреждении такого центрального органа, который ведал бы распределением рабочих среди обширного, главным образом государственного строительства по всей стране.

Нужно отметить, что сам термин «подмастерье каменных дел» не обязательно указывал на принадлежность к штату Приказа. Особенно это замечание относится к концу XVII века, когда такой термин становится как бы нарицательным именем мастера-строителя вообще. Он встречается наряду с такими терминами, как «подрядчик каменных дел» или «церковный мастер», которые часто заменяли друг друга.

Второй значительной группой мастеров каменностроительного дела были вольные подмастерья, т. е. частные подрядчики, именуемые в подрядных записях каменного дела подрядчиками. Именно к этой группе вольных подрядчиков и принадлежал Яков Григорьевич Бухвостов.

Появление таких вольных подрядчиков объясняется значительными социально-экономическими изменениями, происшедшими к этому времени в стране. С 60—70-х годов рост торгового капитала, развитие посада, ремесла, появление на рынке достаточного количества рабочей силы и строительных материалов изменили ранее существовавшее положение, основанное на принудительном привлечении рабочих на строительство. В это время все шире начинал применяться новый подрядный способ ведения строительных работ.

Подряд на работу (наем) совершался обычно в Москве на Красной площади, куда сходились для этого и подрядчики и наниматели. На строительство различных сооружений составлялись подрядные записи. В начале такой записи, в специальной «технической» ее части давалась «роспись строению», т. е. описывалось в общих чертах, с основными размерами все предполагаемое к постройке здание. Часто указывалось расположение здания на участке с размерами привязки к существующим сооружениям; затем шло описание деталей постройки.

Встречаются записи, где говорится, что второстепенные части здания, а иногда (реже) и все сооружение нужно делать «как пристойно», «по образцу», «против образца», «по указу», еще реже — «по чертежу» или «против чертежа». При работе «по образцу» или «против образца» (что означало одно и то же) требовалось строить сооружение, подражая ранее выстроенному уже зданию в целом или его отдельным частям. В таком случае подрядчик упоминал, что «вышеописанные образцы все смотрел». То же указание «против образца», «по образцу» означало в иных случаях работу по данной мастеру модели сооружения в уменьшенном виде. Иногда такая модель делалась в натуральную величину (например, участок крепостного вала или участок стены).

После такой «технической» части подрядной записи, а иногда и в начале ее шли описания сроков работы, условий получения строительных материалов, инвентаря, инструмента, а также записывалось необходимое количество рабочих, установленная стоимость работ, а с конца XVII века и количество хлебных и иных съестных припасов для рабочих и сроки их выдачи.

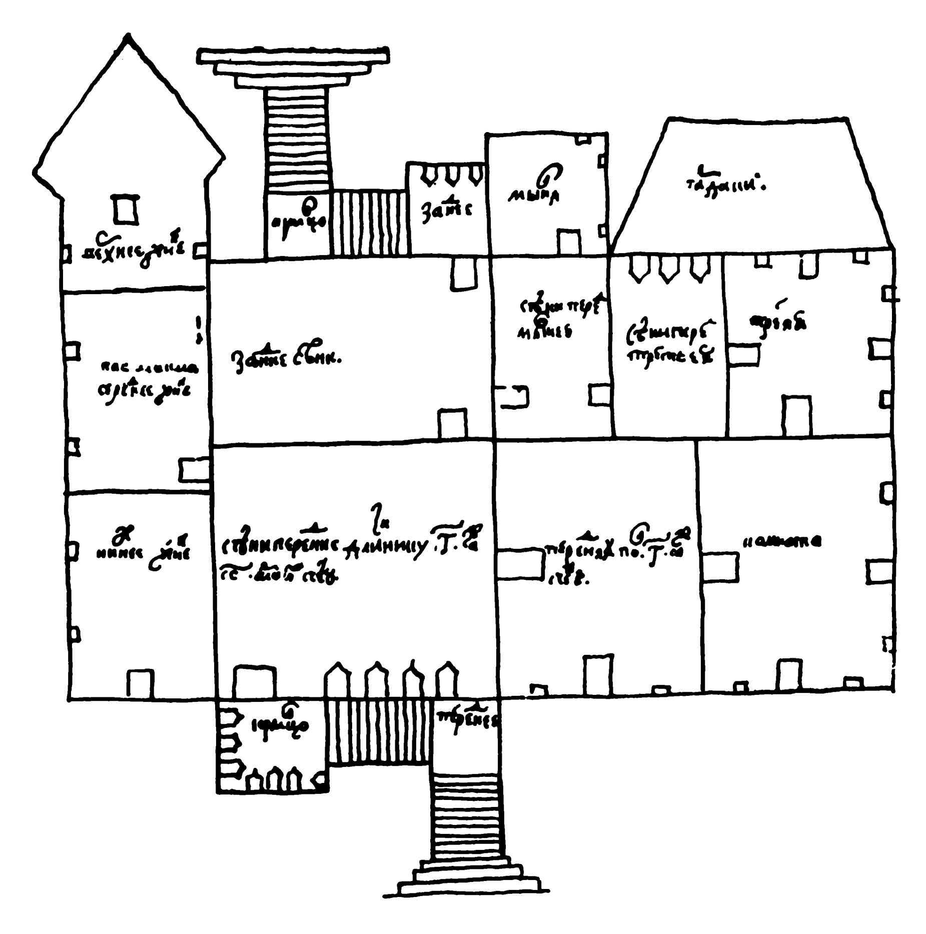


*Рис. 1. Чертеж XVII в. Копия*

Подрядные записи устанавливают материальную ответственность подрядчика и поручителей, равную обычно двойной сумме подряда, которая должна быть выплачена в случае невыполнения условий подряда.

Работа «по образцу» требовала от подмастерья основательных знаний и знакомства со многими уже выстроенными сооружениями вплоть до знакомства с мелкими деталями отделки фасадов. Такие требования заказчика в значительной мере ограничивали возможности самостоятельного творчества мастера и в известной мере препятствовали проявлению новаторства в архитектуре; заказчик и подрядчик смотрели назад, на архитектуру уже созданных построек.

Вместе с тем необходимо отметить, что в работе мастеров по образцам никогда не было механического их копирования. Здание, построенное по образцу, всегда получало новые черты, отражающие те конкретные условия, в которых образец воссоздавался вторично. Такая практика в значительной степени способствовала образованию стилистического единства многих выстроенных в это время в различных местах сооружений самого различного назначения.

Строительство таких крупных сооружений, как соборы в Рязани и Астрахани, имевших примерно по 70 м в высоту, требовало от руководителя работ незаурядных инженерных познаний. Возникает вопрос, как приобретали эти знания каменных дел подмастерья в условиях того времени, при отсутствии профессионального образования? Большинство исследователей этого вопроса считает, что подготовка кадров квалифицированных мастеров архитектурно-строительного дела велась путем постепенного накопления знаний на [illegible]ой многолетней практики. Большое зна[illegible] [illegible]ело также знакомство мастера с возведенными ранее аналогичными сооружениями, хотя оно и не могло дать

многих важных технических знаний, ибо в законченной постройке конструктивные детали обычно недоступны для изучения и осмотра (например, количество и сечение железных связей в ответственных местах, фундаменты, кладка сводов, арок и т. п.). Поэтому основным источником профессиональных знаний была собственная практика, а также изустная передача опыта, накопленного поколениями строителей-мастеров.

Работа московских мастеров в различных городах страны способствовала распространению передового строительного опыта. Известно, например, что Дмитрий Старцев в 1671 году был направлен из Москвы в Архангельск, где строил Гостиный двор, а позднее снова работал в Москве. Осип Старцев много строил в Москве, а позднее он работал в Киеве, где им выстроены Никольский собор и собор Братского монастыря. После работ в Киеве он был направлен уже в Смоленск «к церковному и городовому делу», а в 1697 году — в город Каза-Кермень для составления сметы на строительство крепостных стен.

А. Корольков работал в Смоленске, где ремонтировал крепостные стены, строил собор, а затем снова перебрался в Москву на строительство Хамовного двора и выполнения других поручений Приказа.

Техническая грамотность подмастерья или подрядчика каменного дела для своего времени была на высоком уровне. Об этом свидетельствуют их многочисленные постройки, прекрасно выдержавшие испытание временем в продолжение 250—300 лет.

Технический навык, приобретенный строителями на практике, стремление к экономии строительных материалов позволяли им в постройках близко подходить к оптимальным размерам конструктивных элементов сооружения. Большое значение имело высокое качество кирпича, белого камня и известкового раствора, из которых выполнялись в то время постройки на Руси.

С середины XVII века в подрядных записях все чаще начинают встречаться упоминания о выполнении работ «по чертежу» или «против чертежа». Слово «чертеж» относилось тогда главным образом к схематическим изображениям расположения отдельных сооружений на местности.

К концу XVII века чертеж применяется уже гораздо чаще, но и здесь эта особенность его применения сохранилась: на чертеже изображалось условно взаимное соотношение построек на участке с указанием основных размеров. Часто рядом с изображением плана здания причерчивался его фасад или разрез.

Все это вычерчивалось в одну линию без обозначения толщины стен, с основными размерами «длинника» и «поперечника» в круглых числах (рис. 1). Большая схематичность, условность изображения на чертеже объяснялись в значительной степени тем, что он выполнялся иконописцами, а не подмастерьями, которым исполнение чертежа было «не за обычай». Несмотря на схематичность и условность чертежа, он выполнял свою роль графической схемы будущей постройки и в этом отношении служил рабочим чертежом, которым мастер обязан был руководствоваться в своей работе. Например, для белокаменных деталей фасадов зодчий давал иногда шаблоны в натуральную величину [1].

В отношении техники строительного дела того времени можно сказать, что она мало отличалась от таковой в предреволюционные годы в русской провинции.

На строительных работах издавна существовало довольно четкое разделение труда. Каменщики, например, были освобождены от подноски кирпича, заготовки извести и других подсобных работ, которые выполнялись чернорабочими. Существовали специалисты «подвязчики», их работой было возведение и разборка на постройках деревянных лесов-подмостей. Леса в то время делались «коренные», т. е. снаружи стен на всю их высоту. Рытье котлованов под фундаменты и забивка свай лежали, очевидно, на обязанности каменщиков; так, например, Бухвостов с товарищами подряжается в Воскресенском монастыре «...рвы копать и сваи бить и бутить».

---

[1] Например, для строительства собора в Астрахани Д. Мякишев обязался выдавать такие шаблоны резчикам по камню.



ГЛАВА I

# НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ Я. Г. БУХВОСТОВА



Творчество Бухвостова протекало в один из интереснейших периодов развития нашей родины — в конце XVII века. Это было время больших изменений во всех областях русской жизни. XVII век в русской истории, по словам В. И. Ленина, являлся временем роста товарного обращения и формирования всероссийского рынка [1]. В результате этого процесса быстро укрепляется экономика страны, развиваются промышленность и торговля. Значительные сдвиги происходят также в науке, культуре и других сторонах жизни русского народа. Крупные достижения науки этого времени значительно ослабляли влияние церковной идеологии на мировоззрение русских людей. Для конца XVII века типична постепенная замена прежнего, преимущественно религиозного содержания искусства более светским его характером.

В архитектуре этого времени также нашли свое отражение сложные социально экономические и политические изменения в жизни страны.

В начале XVII века строительство каменных монументальных сооружений на Руси было незначительным. Усилия и средства государства направлялись преимущественно на борьбу с иностранной интервенцией и на последующее восстановление хозяйства страны. Более значительное развитие получает в это время деревянное зодчество (строительство жилищ). В жилом деревянном строительстве преобладали прежние традиционные приемы возведения зданий.

В архитектуре немногочисленных, возведенных в это время каменных монументальных сооружений также наблюдается повторение традиционных конструктивных и композиционных приемов и форм XVI века.

В середине XVII века — деревянное и особенно каменное жилое и культовое строительство получает уже весьма значительное развитие. Страна вышла из состояния разрухи и пошла по пути подъема экономики; это явилось основой широкого развития строительства. Для русской архитектуры середины XVII века была характерна большая живописность композиций культовых и жилых зданий, разнообразие архитектурных форм. В это время большое внимание зодчие уделяют декоративной обработке фасадов; широкое распространение получает узорочье, когда одновременно с кладкой с наружной стороны стены мастер выкладывал из кирпича разнообразные декоративные узоры (бегунцы, поребрики, ширинки, кокошники и др.), иногда сплошным ковром покрывающие стены зданий. В сооружениях поражает творческая фантазия и уменье русских мастеров извлекать из простой кирпичной кладки бесконечное разнообразие заключенных в ней декоративных возможностей.

[1] В. И. Ленин. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? Соч., т. I, стр. 137—138.

Композиция наружного убранства иногда превращалась в чистую декорацию, не выявляющую внутреннюю структуру здания в его внешнем облике, что было характерным для предшествующего развития русского зодчества. Окна зданий получают богатые и нарядные наборные (из отдельных повторяющихся декоративных элементов) наличники. Стены завершаются многообломными карнизами сложного профиля. С середины XVII века широкое применение находит ордер, который в это время увлечения декором также получал характер украшения и как декоративная деталь органически включался русским зодчим в композицию богато оформленных фасадов как жилых, так и культовых зданий.

Из примеров богатого жилья этого времени можно назвать дом Серина на Гороховце, Аверкия Кириллова в Москве и ряд других. Для культового зодчества наиболее характерны церкви Рождества в Путинках, Троицы в Никитниках в Москве, церковь Вознесения в Великом Устюге (рис. 2), ансамбль Троицкого монастыря в Муроме, ярославские храмы середины XVII века и много других.

С последней четверти XVII века в архитектуре начинают появляться новшества, которые затем вылились в своеобразный стиль русской архитектуры конца XVII века. Эти новшества заключаются в том, что композиция сооружений становится более простой, появляется стремление к симметричности ее построения, упорядочению расположения убранства, к более строгой художественной оправданности его расположения. Зодчие стремятся также к созданию рационалистичных, компактных и стройных композиций, разрабатывают и применяют новое убранство зданий. Новизна в русской архитектуре была столь необходимой, что к концу века, за какие-нибудь 10—15 лет, она охватывает все типы строительства.

Успехи строительной техники, появление на рынке кирпича хорошего качества, сортового железа позволили уменьшить толщину стен, увеличить пролеты сводов и арок, сделать внутренние помещения более просторными и светлыми.

Стиль русской архитектуры конца XVII века принято называть «нарышкинским барокко» (по фамилии Нарышкиных — родственников Петра, которые возвели в этом стиле много сооружений в Москве и Подмосковье) или «московским барокко». Основными признаками этого стиля являются компактность, стройность и простота построения композиции сооружения, ее симметричность, наличие больших светлых окон и новые детали убранства. Характерно применение хорошо продуманных стандартных белокаменных деталей в их сочетании с красным цветом кирпичных стен. Такое сочетание создает яркую запоминающуюся цветовую гамму, присущую сооружениям этого стиля.

На формирование стиля русского зодчества конца XVII века оказало влияние народное искусство. Влияние народного искусства обусловливалось тем, что мастера-зодчие, выходцы из крестьян и городских ремесленников, привносили в архитектуру силу и живучесть народной традиции, любовь к жизнерадостной красочности и живописности, свойственные русскому народному искусству.

Яков Григорьевич Бухвостов был крепостным крестьянином окольничего (позднее боярина) М. Ю. Татищева. Родиной Бухвостова было село Никольское-Сверчково Дмитровского уезда — вотчина Татищева. Дата рождения мастера не известна.

В 1681 (7189) году 27 апреля в Москве состоялись торги на постройку каменной церкви Воскресения на Пресне. На торги явилось несколько подрядчиков, желавших получить подряд на строительство; в числе подрядчиков документ упоминает Якова Григорьева («...А к тому делу уговариваются разных чинов люди, а просит ценою Якушко Григорьев — 1500 руб.». По торгу цена была доведена до 787 руб., которую просил Яков Григорьев). В результате торгов подряд на строительство храма получил подмастерье Осип Старцев. Яков Григорьевич Бухвостов подряда не получил[1]. Это сообщение можно считать как первое документальное упоминание о Бухвостове в сохранившихся литературных источниках.

К этому времени Бухвостов имел уже некоторый опыт в работе, ибо трудно предположить,

---

[1] И. Забелин. Домашний быт русских царей, т. I, М., 1895, стр. 589—590.

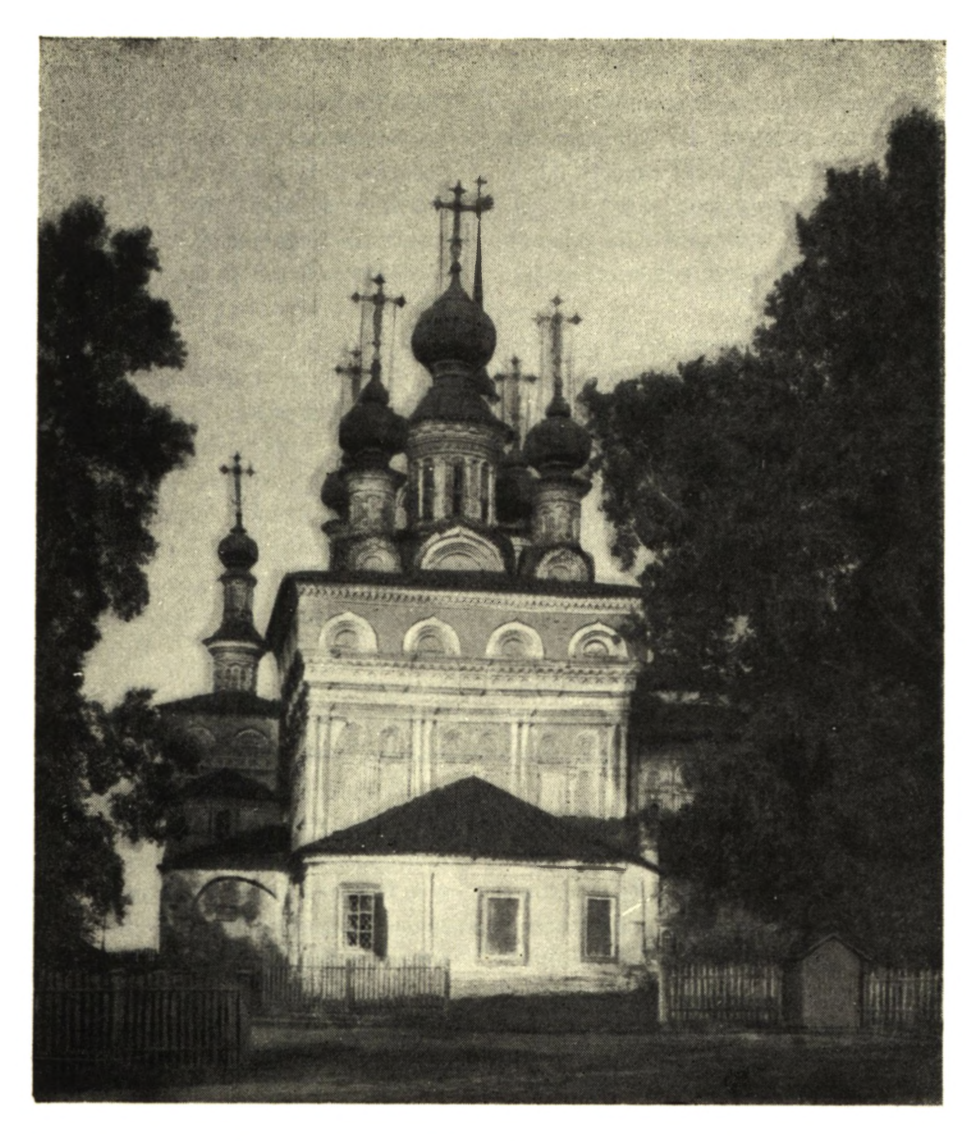


*Рис. 2. Церковь Вознесения в г. Великом Устюге. Вид с востока*

чтобы он мог браться за сооружение храма для самого государя («на Пресне, на его государевом новом дворе»), не имея достаточного опыта в строительстве.

Правда, здесь нет указания фамилии мастера, но в XVII веке такая неполнота в написании имен мастеров была обычной, особенно для крепостного человека. В то время даже знатный боярин Петр Васильевич Шереметев («Меньшой») в челобитьях на имя государя называет себя «... холоп твой Петрушка Шереметев». Для крепостного крестьянина — подрядчика каменных дел достаточно было пренебрежительного полуимени — «Якушка Григорьев». Известно, что только Петр I издал указ (30 декабря 1701 года) о том, чтобы «полуименами не писаться» [1].

Документальных данных о работах Бухвостова в период с 1681 по 1690 годы не сохранилось [2].

В 1690 (7198) году, называясь уже полным именем «Яков Григорьев сын Бухвостов», он получает подряд на строительство каменных

---

[1] В. Гамбурцев. Архитекторская команда. М., 1894, стр. 12—13.

[2] Ему приписывается в это время (1689—1691 гг.) руководство строительством надвратной церкви и трапезной в Солотчинском монастыре под Рязанью( М. Ильин. «Я. Г. Бухвостов». — В сб.: Люди русской науки, т. II. М.—Л., 1948, стр. 1116).

келий в Моисеевском монастыре в Москве. Этот подряд — крупная стройка (подрядная сумма 1 100 руб. по тому времени весьма значительна). Монастырь до нашего времени не сохранился (снесен во второй половине XVIII века)[1]. Известно, что он находился «по улице, что с Тверской на Никицкую»[2], т. е. примерно на современной Манежной площади, напротив гостиницы «Националь».

Подрядная запись была заключена 1 января 1690 года. Помощниками Бухвостова в этой работе были крестьяне Ярославского уезда И. Парфенов, М. Федоров и из Костромского уезда — П. Иванов. Мастера обязались начать строить кельи «в апреле месяце как земля растает» и произвести работу «от начала весны в лето». В конце подрядной записи Бухвостов уверенно дает 20 лет гарантии прочности своего сооружения вместо обычных 10 лет[3].

Здание келий, довольно сложное и своеобразное по плану, имело много нового по сравнению с кельями, которые обычно строились в то время при монастырях.

Подробная подрядная запись дала возможность довольно точно воспроизвести эту исчезнувшую постройку Бухвостова (рис. 3). Кельи представляли собой значительное по протяженности (около 73 м) здание, имевшее в высоту 1½ этажа. Основная часть здания образовывалась двумя огромными помещениями палат, расположенными симметрично справа и слева от обширных сеней, разделенных в свою очередь на две части поперечной стеной. Сени имели со стороны двора общее широкое белокаменное крыльцо, подводившее к двум входам в обе половины сеней[4]. Со стороны улицы к сеням примыкали пристройки «отходов» (выгребных ям), которые были выложены белым камнем. Из сеней были сделаны белокаменные лестницы, по которым можно было подняться в чердачные помещения. С угла от Тверской улицы были выделены отдельные комнаты для настоятельницы, имевшие отдельный вход с белокаменным крыльцом «мерой каков пристойно». Это означало, что размеры крыльца и его устройство определял сам мастер.

Основные помещения здания представляли собой два зала размером каждый по 23,40×9,60 м, перекрытые «котельными» (полуциркульными) сводами без промежуточных опор. Полы помещений первого и чердачного этажей были выстланы кирпичом. Для увеличения полезной высоты чердачного помещения наружные стены здания выше пола чердака были подняты на 1 метр (рис. 3). В этой части стен были устроены небольшие, лежачей формы окна для освещения чердака, придавшие зданию своеобразный внешний облик.

В подрядной записи подробно перечислены строительные материалы, размеры отдельных конструктивных элементов и глубина заложения фундаментов; а также указаны места, где должен быть применен белый камень[1], число и сечение металлических связей и т. п.

Тип монастырского общежития — келий, которые строились в XVII веке на Руси, заметно отличался от того, что было выстроено Бухвостовым в Моисеевском монастыре. Кельи XVII века состояли обычно из большого числа мелких жилых помещений, объединенных в одно здание значительной протяженности[2].

Бухвостов отступает от подобного типа общежития и сооружает взамен большого числа отдельных мелких помещений два больших двухсветных зала, подобно зальным трапезным палатам, получившим в конце XVII века значительное распространение. Зальные трапезные появились в конце XVII века в результате развития

---

[1] С. В. Безсонов. Крепостные архитекторы. М., 1938, стр. 50—51; П. И. Гольденберг. Старая Москва. М., 1947, стр. 25.

[2] И. Забелин. Материалы для истории города Москвы, т. I. М., 1884, стр. 560—564.

[3] «...а буде в том нашем каменном деле от нашего нерадения и худого дела, опроче пожару, будет какая поруха в 20 лет, и то порушенное дело починить и сделать заново нам же подрядчикам, мне Якову с товарищи своими каменными всякими припасы и работными всякими людьми за тою вышеписанною взятою ценою безденежно». (И. Забелин Указ. соч., стр. 563).

[4] Здание келий располагалось на углу по границам владений монастыря и выходило продольной и торцовой стенами на улицы.

[1] Так, например, сказано, что выше обреза фундамента белый камень уложить «на все стены кругом в 3 ряда, или с монастыря в один ряд, а от мостовой улицы в 5 рядов, для того, что от улицы земля высока».

[2] Например, кельи Успенского монастыря в г. Александрове, построенные подобным образом в 1662—1671 гг., достигали 350 м в длину.

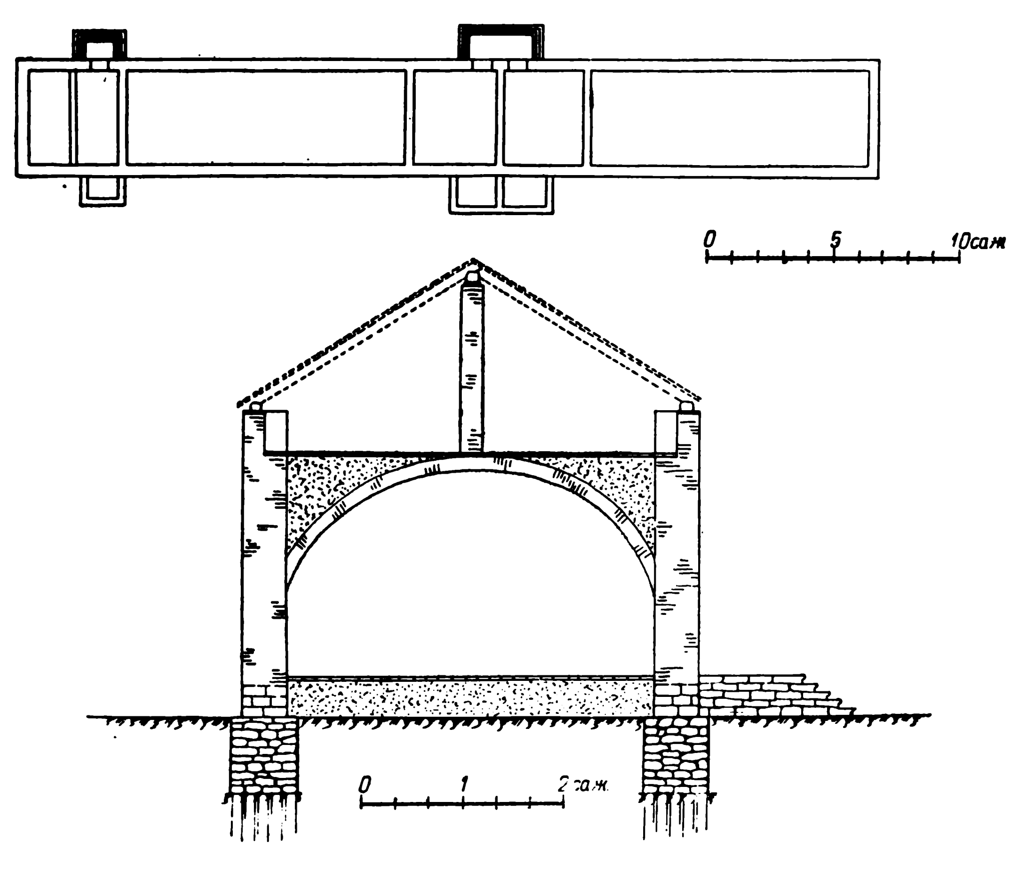



*Рис. 3. Кельи Моисеевского монастыря в Москве. Схема плана и разреза (Реконструкция П. Тельтевского по договорной записи)*

на Руси древнего типа традиционной одностолпной палаты[1].

Желание освободиться от центрального опорного столпа и дать незагроможденный им высокий и светлый зал привело к изменению квадратного в плане помещения древних трапезных палат в вытянутый прямоугольник, который легче было перекрыть единым сводом без промежуточной опоры. Одним из первых шагов в этом направлении было сооружение трапезной палаты Валдайского монастыря (в 1657—1658 гг.). План этой трапезной имеет форму вытянутого прямоугольника. Перекрытие ее было выполнено еще по-старому — сводами, опирающимися на центральный столп. Позднее, в конце века строятся трапезные с просторными, уже бесстолпными, двухсветными залами, от которых остается один шаг к роскошным и светлым дворцовым залам XVIII века.

Основными условиями, обеспечившими появление в это время нового типа двухсветных зальных помещений, явились достижения строительной техники, повышение мастерства зодчих, а также появление в достаточном количестве связного железа, кирпича и извести высокого качества. Это позволило зодчим успешно справляться с новыми требованиями заказчика, — мастера становятся смелее в своих замыслах, они перекрывают сводами более значительные пролеты, устраивают большие окна, пропускающие в интерьер много света.

В строительстве келий Моисеева монастыря, которые являются одной из первых достоверных работ мастера, уже в значительной степени, как это можно судить по тексту подрядной записи, проявились творческие особенности Бухвостова,

[1] Здесь можно назвать здание трапезной Троице-Сергиевой лавры, построенной Василием Ермолиным в 1469 г., которое имело в середине одностолпный зал, послуживший образцом для Грановитой палаты в Кремле (1487—1491 гг.), а также трапезные палаты монастырей XVI в.

которые впоследствии становятся для него определяющими.

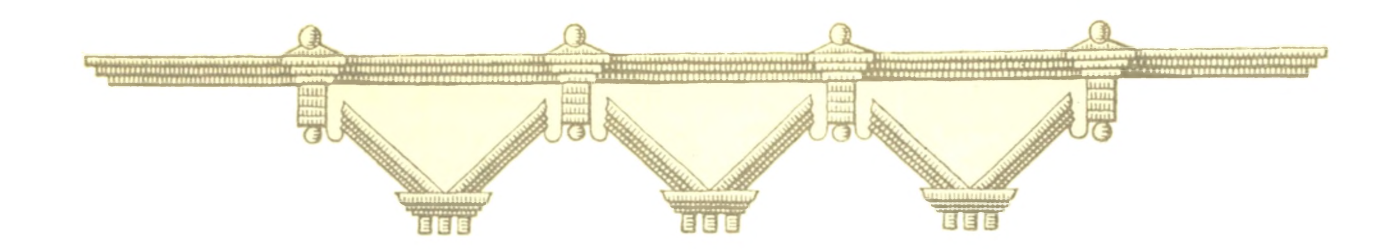
Возводя кельи, он отступает от выработанных ранее образцов подобных сооружений, создает жилье нового типа, используя последние достижения строительной техники своего времени.

Эскизные чертежи этого сооружения Бухвостова, выполненные на основании подрядной, свидетельствуют о том, что в конце XVII века подобная запись вполне заменяла для исполнителя и для заказчика графическое изображение будущей постройки. План келий предельно прост в своих очертаниях, имеет симметричное расположение основных помещений (возможно помещения настоятельницы располагались под прямым углом к основному объему здания), чем заметно отличается от сложных по конфигурации и размещению помещений планов сооружений середины и конца XVII века, например, богатых каменных палат Волковых, Голициных и т. п. План отражает также хорошую продуманность функционального назначения здания. В композиции плана келий Бухвостов использовал широко распространенный на Руси тип жилья «в две клети», когда в жилом доме справа и слева от централько расположенных сеней находились жилые комнаты. В соответствии с масштабом и назначением келий, рассчитанных на большое число людей, он значительно увеличивает размеры сеней, перегораживая их поперечной стеной.

Такой тип плана жилого дома получил значительное развитие в последующие периоды развития русской архитектуры, послужив основой планового построения парадных дворцовых и усадебных зданий вплоть до XIX века.

Как можно судить по подрядной записи, эта ранняя постройка Бухвостова имела скромное декоративное убранство.

Он выстроил своеобразное по композиции полутораэтажное здание с высоким первым, и низким служебным, чердачного типа вторым этажом. Можно предположить, что это было одно из первых известных на Руси каменных сооружений с высоким первым и низким вторым этажом. Эта постройка могла послужить прототипом, из которого позднее, в результате постепенного развития, выработался широко распространенный в русской архитектуре XVIII века тип жилого здания с парадным первым и низким вторым этажом. Все это характеризует новаторские способности Бухвостова в начале его многогранной, кипучей деятельности.



ГЛАВА II

# РАБОТА Я. Г. БУХВОСТОВА В ВОСКРЕСЕНСКОМ МОНАСТЫРЕ



1690 году 16 мая Бухвостов подряжается строить в Воскресенском монастыре («Новый Иерусалим») на реке Истре под Москвой монастырские стены и башни. Архитектурный ансамбль Воскресенского монастыря создавался постепенно, в продолжении второй половины XVII века. Выбор места и мысль о постройке здесь монастыря принадлежали патриарху Никону — крупнейшему церковному деятелю середины XVII века. В строительстве огромного по масштабу комплекса монастырских сооружений нашла реальное выражение идея Никона — восстановить былую гегемонию и пошатнувшуюся независимость церкви от государства, создать новый центр православия.

Монастырь расположен на высоком, частично искусственно подсыпанном холме, который с севера, запада и юга омывается рекой Истрой. С востока возвышенность примыкает к городу Истре (бывш. Воскресенск), возникшему из ранее расположенной здесь монастырской слободы — села Воскресенского [1].

Постройка деревянных стен монастыря относится к 1656 году. Монастырская опись 1669 года дает подробные сведения о деревянной ограде и башнях этого времени. В ней сказано, что первоначальные деревянные стены имели всего восемь башен, из которых три были проездные [1].

Начало строительства главного монастырского собора с колокольней и подземной церковью относится к 1658 году. Работы шли беспрерывно до 1666 года, когда после ссылки патриарха Никона строительство было прекращено. Работы были возобновлены только в 1679 году, и к началу 1685 года строительство огромного, неповторимого по своему своеобразию храма с его гигантским шатром было завершено.

Пять лет спустя после окончания строительства собора, в 1690 году приступили к замене деревянных рубленых стен монастыря каменными. Эти стены и башни (рис. 4, 5) сохранились до нашего времени, хотя верхние ярусы башен и надвратный храм были взорваны 10 декабря 1941 года отступавшими немецкими фашистами.

Сохранившийся текст подрядной свидетельствует о том, что 16 мая 1690 года Бухвостов «с товарищи» подрядился делать для Воскресенского монастыря «под городовую стену, как быть стене городовой и башням, рвы копать и сваи бить и бутить», по цене «от выбутки по сажени в дробную трехаршинную сажень по 1 рублю по 6 алтын по 4 деньги за сажень» [2]. Кроме него, в строительстве стен и башен монастыря

---

[1] П. Перцов. Усадебные экскурсии. М.—Л., 1925, стр. 142. А. В. Щусев. Проект восстановления города Истры. М., 1946, стр. 8.

Леонид. Историческое описание Ново-Иерусалимского монастыря. М., 1876, стр. 2.

[1] Леонид. Указ. соч., стр. 149—151.

[2] Там же, стр. 118, пункт «в».

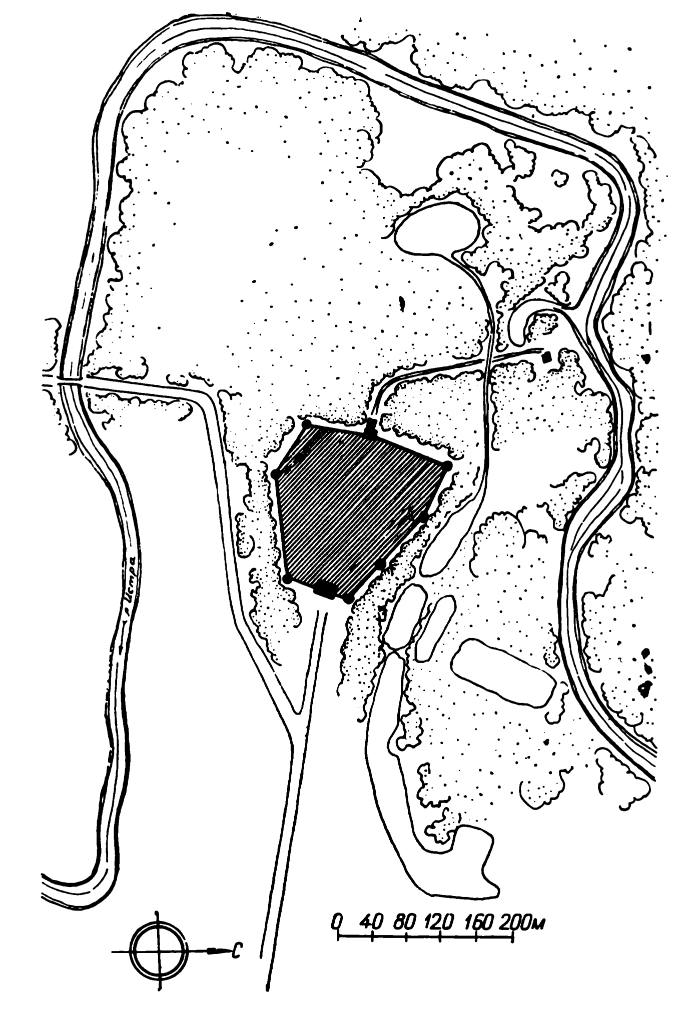



*Рис. 4. Воскресенский монастырь в г. Истре. Генеральный план*

очевидно, на тех же условиях, принимал участие и мастер Иван Чуксей [1].

Строительство каменных стен и башен монастыря продолжалось четыре сезона и к 1694 году было окончено. Стены монастыря, следующие очертанию возвышенности, на которой он расположен, имеют в плане форму неправильного шестиугольника (рис. 4). На стенах сделаны амбразуры для нижнего (подошвенного), среднего и верхнего машикульного боя. Стены не имеют зубцов, завершением их снаружи является профилированный карниз. Протяженность стен равна примерно 930 м, высота стен до карниза в настоящее время колеблется на различных участках от 9 до 11 м. Прясла стен имеют с внутренней стороны глухую аркаду, шаг ниш и простенков которой одинаков и равняется 3,2 м. По стенам устроен крытый обход, имеющий со стороны двора перила — «балясы» — из тесаного кирпича, и кирпичные столбы, поддерживающие деревянную кровлю (рис. 7), а с внешней стороны (рис. 13) — глухую каменную стенку с узким щелевидным отверстием среднего и верхнего боя (рис. 6). Число новых каменных башен по сравнению с первоначальным числом деревянных башен не изменилось. Изменилось лишь только то, что одна из башен, стоявшая на южной стене на месте Сионской башни, превратилась в непроезжую [1].

К 1690 году, когда начались работы по сломке старых деревянных стен и замене их каменными, центральный комплекс сооружений монастыря (храм Воскресенья с колокольней) был закончен. Над западной частью храма — его ротондой — возвышался огромный каменный шатер, возведенный уже после перерыва в строительстве. Грандиозное сооружение изумительной своеобразной архитектуры, украшенное полихромными изразцами, было окружено деревянными стенами и башнями. Ограда имела вид настоящей крепостной стены. Это сходство усиливал ров, устроенный у самих стен. Ров был обложен дерном и укреплен бревнами от осыпи. Откос холма был вымощен булыжником.

Подробное описание, относящееся к 1669 году, дает возможность судить о том, что, несмотря на внушительный вид монастырских стен и башен, они утеряли уже свое первоначальное

---

[1] «Во 199 (т. е. в 1691 г. — *П. Т.*) году работнику Ивашку Чуксею с товарищи от передней городовой стены и от двух изугольных башен от выбутки и что у городовой стены вал выравняли, дано ему за ту работу по ряду 50 рублей». (Леонид. Указ. соч., стр. 118, пункт «ж»).

[1] Большинство башен получило названия, подобные воротам городской стены палестинского города Иерусалима. Так, слева от входа в монастырь через передние ворота стоит угловая юго-восточная башня Гефсиманская, за ней (обходя стены по ходу часовой стрелки) — башня Сионская, затем угловая юго-западная башня Давыдова («Давыдов дом»), далее проходная башня Елизаветинская (по имени императрицы Елизаветы Петровны, при которой в 1759 г. было произведено восстановление рухнувшего в 1723 г. шатра собора), башня Иноплеменничья, далее башня Варуха, за ней — Ефремова башня, под которой был колодезь, и наконец, угловая северо-восточная башня — Дамасская.

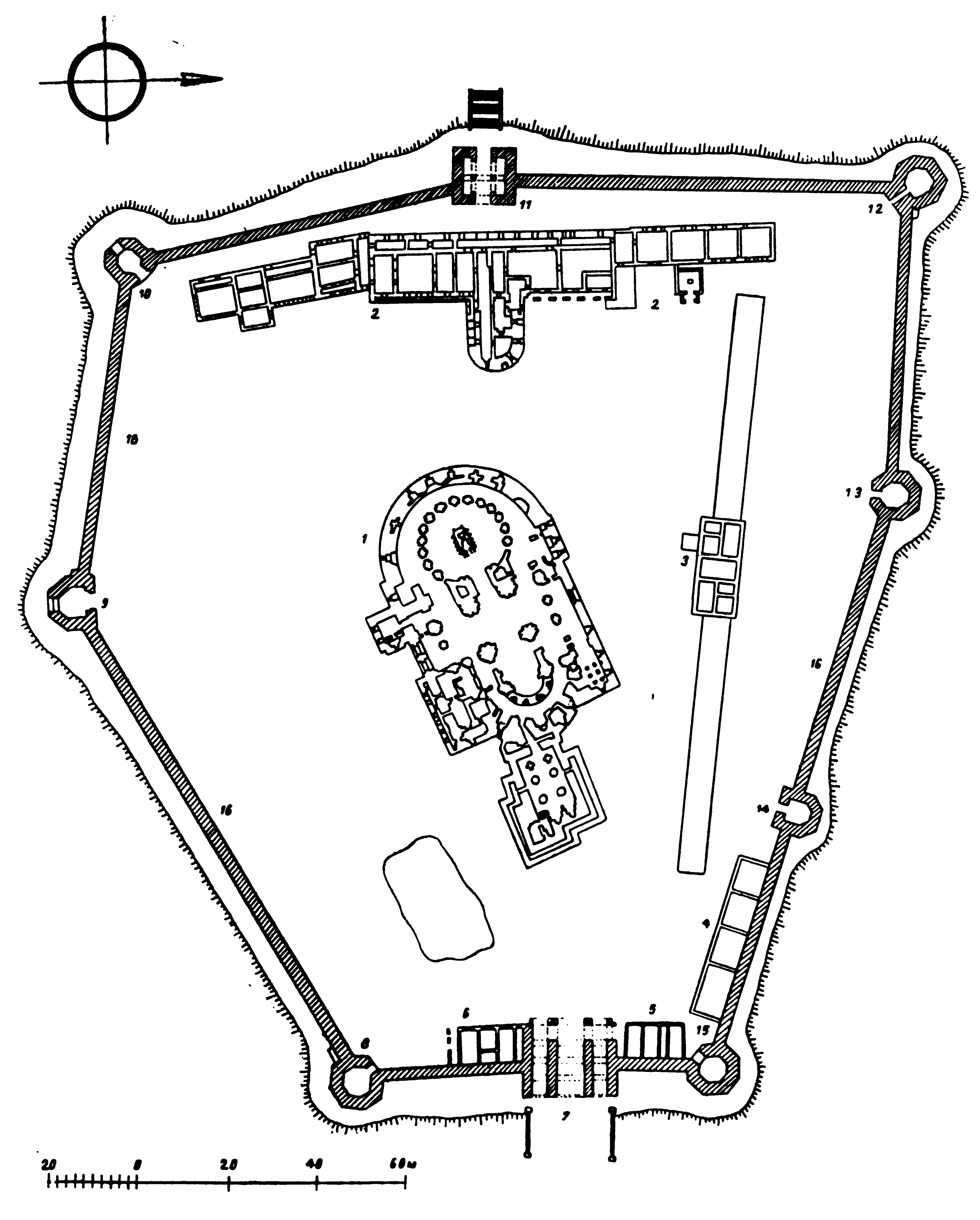



*Рис. 5. Воскресенский монастырь. План стен, башен и сооружений монастыря*

На плане: 1) Воскресенский собор (1658—1684 гг.); 2) трапезные палаты, церковь Рождества, архимандричьи палаты, больничные палаты и Трехсвятительская церковь (1686—1698 гг.); 3) дворец царевны Татьяны Михайловны и братские корпуса (1686—1698 гг.); 4) кузнечная и солодовая палаты (1690—1694 гг.); 5) караульная и колодничная палаты (1690—1694 гг.); 6) наместничьи (бывш. Патриаршьи) палаты и богадельня (1690—1694 гг.); 7) надвратная церковь (1694—1697 гг.); 8) Гефсиманская башня (1690—1694 гг.); 9) Сионская башня (1690—1694 гг.); 10) башня «Давидов дом» (1690—1694 гг.); 11) Елизаветинская башня (1690—1694 гг.); 12) Иноплеменничья башня (1690—1694 гг.); 13) башня Варуха (1690—1694 гг.); 14) Ефремова башня (1690—1694 гг.); 15) Дамасская башня (1690—1694 гг.); 16) Монастырские стены (1690—1694 гг.)

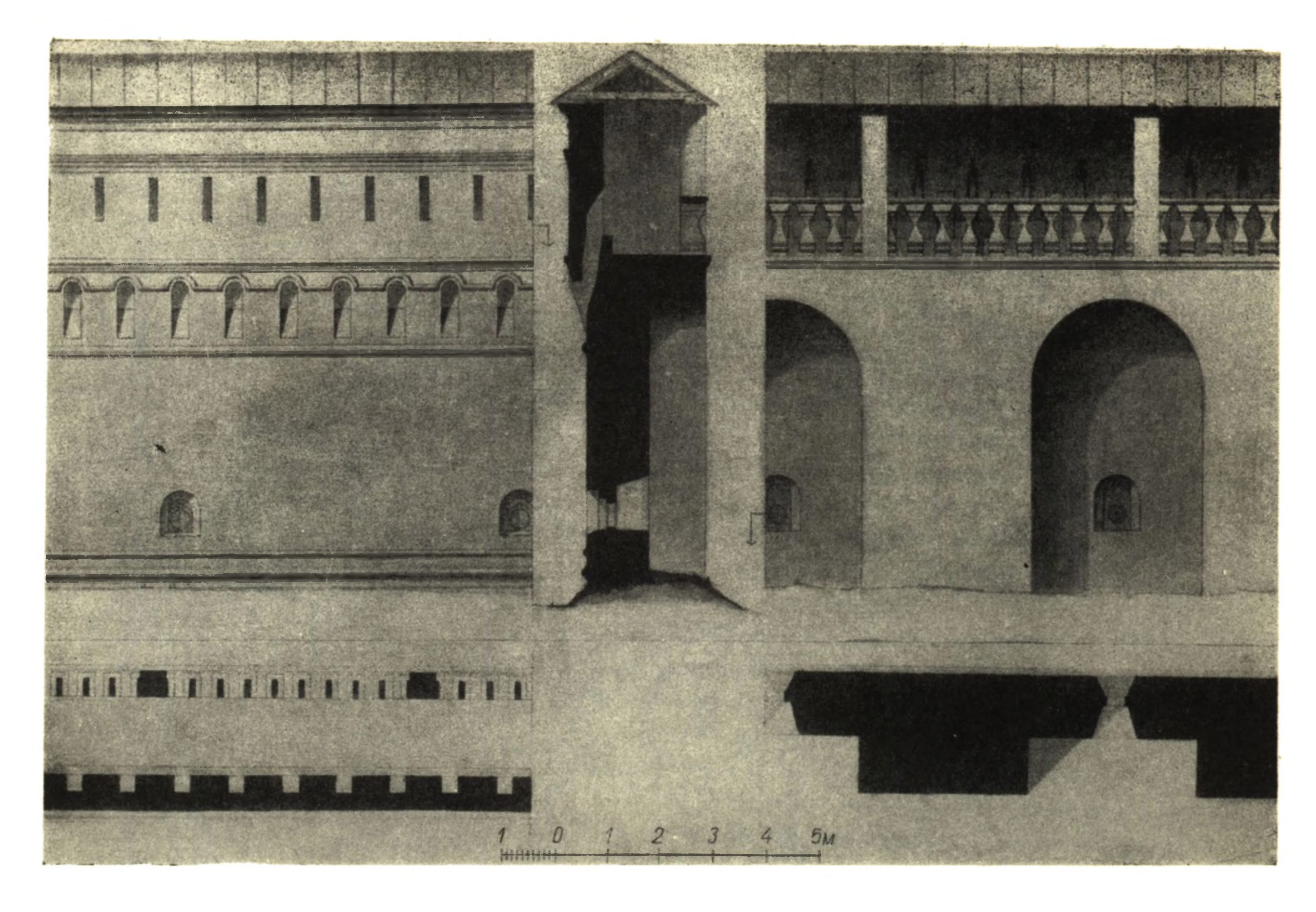



*Рис. 6. Воскресенский монастырь. План, фасады и разрез стены*

военнооборонительное значение. В связи с укреплением централизованного Русского государства стены и башни стали уже служить не для защиты от внешнего врага, но главным образом для украшения богатых монастырей, а также защиты их во время народных восстаний. В соответствии с этим меняется и архитектура монастырей. Сохраняются ставшие традиционными стены и башни крепостного вида, но в их архитектуре начинают сильно звучать элементы декоративности, особенно к концу века; примером могут служить перестроенные в это время стены и башни Ново-Девичьего (рис. 8) и Донского монастырей (рис. 9) в Москве. Крепостные стены теряют суровую неприступность, получая общую с другими типами зданий того времени нарядную декоративную обработку. Весь архитектурный комплекс монастыря завершается высокой многоярусной колокольней.

Уже в деревянных стенах Воскресенского монастыря, судя по их описанию, имелись признаки усиления декоративной стороны их архитектуры. Стены и башни были рублены из чисто оструганных бревен. Мост через ров у передних ворот, позднее засыпанный, имел точеные перила. По сторонам моста находились лавки с украшениями — «опушками». Мост был покрыт тесовой кровлей.

На небольших шатрах монастырских башен имелись украшения в виде нанизанных на стержень «яблок» и «репьев», разукрашенных красками и опаянных белым железом, а также блестящий медный прапор с косицами.

Крепостные сооружения древней Руси возводились с большим знанием и умением в использовании естественных оборонительных возможностей участка. Они ставились обычно на возвышенном месте, на крутых берегах рек или, чаще всего, в месте слияния двух рек. Стены и башни кремлей или монастырей, завершающие естественные кручи и откосы холма, были хорошо видимы отовсюду и прекрасно связаны с



*Рис. 7. Воскресенский монастырь. Вид стены со двора*

окружающей природой. Реки, протекающие у подножья холмов, где располагались крепостные сооружения, делали их неприступными для вражеских нашествий.

Каменные стены Воскресенского монастыря были возведены в соответствии с обычаями крепостного зодчества древней Руси. Башни были устроены на углах стен, в местах их изломов. Расположение монастыря на возвышенности делало его хорошо видимым со стороны подъездов к нему — из Москвы и из Волоколамска. Это учитывал зодчий при сооружении монастырских стен. Все строения монастыря имели весьма живописный вид. Особенно красиво выглядят стены и башни с северной стороны, где высота кручи настолько велика, что стены и башни высоко поднимаются над сплошным зеленым морем леса, растущего на склоне холма.

Монастырские башни Бухвостов делает трехъярусными, с шатрами, выложенными из кирпича. Их нижний ярус, одинаковый по высоте со стенами, повторяет профиль и убранство прясла стены. Башни восточной стены (табл. 1, 2, 3) имеют по углам граней колонки с перехватом — жгутиком на одной трети их высоты. Второй ярус башен представлял собой невысокий восьмерик с окнами на гранях, поставленный со значительным отступом от наружной стены башни. Третий ярус имел форму восьмерика или цилиндра и нес на себе каменный шатер, увенчанный сверху «чердаком» — маленьким восьмеричком, покрытым небольшим деревянным шатром (табл. 1, 2).

Средняя башня западной стены — надвратная, и поэтому зодчий строит ее композицию отлично от остальных башен (рис. 11). Первый ярус ее сходен с основанием надвратного храма. Он является как бы упрощенной копией с последнего, но отличается более скромным и простым убранством. На основном объеме первого яруса, имеющем посередине проезд, возвышается второй ярус, который поставлен на внутренние

с основанием надвратного храма, получают верх такой же, как и на других башнях.

Строители стен и башен монастыря хорошо понимали, что красочному и своеобразному по архитектуре главному храму нужно достойное его, спокойное и простое по архитектуре окружение (табл. 1). Стены и башни имеют единое по стилю убранство и простые геометрические объемы. Этим подчеркивается значительность главного архитектурного сооружения монастыря — храма Воскресения.

С помощью самых простых архитектурных средств строителям монастыря удалось достигнуть высокого совершенства постройки. Даже такой пример, как сочетание крупного ритма глубоких ниш-аркад стен со стороны двора и сплошного пояса сочного скульптурного балясника, выступающего на фоне глубокой тени, дает представление о том, что самая простая кирпичная кладка в руках умелого мастера может служить неиссякаемым источником архитектурной выразительности (рис. 7, 12).

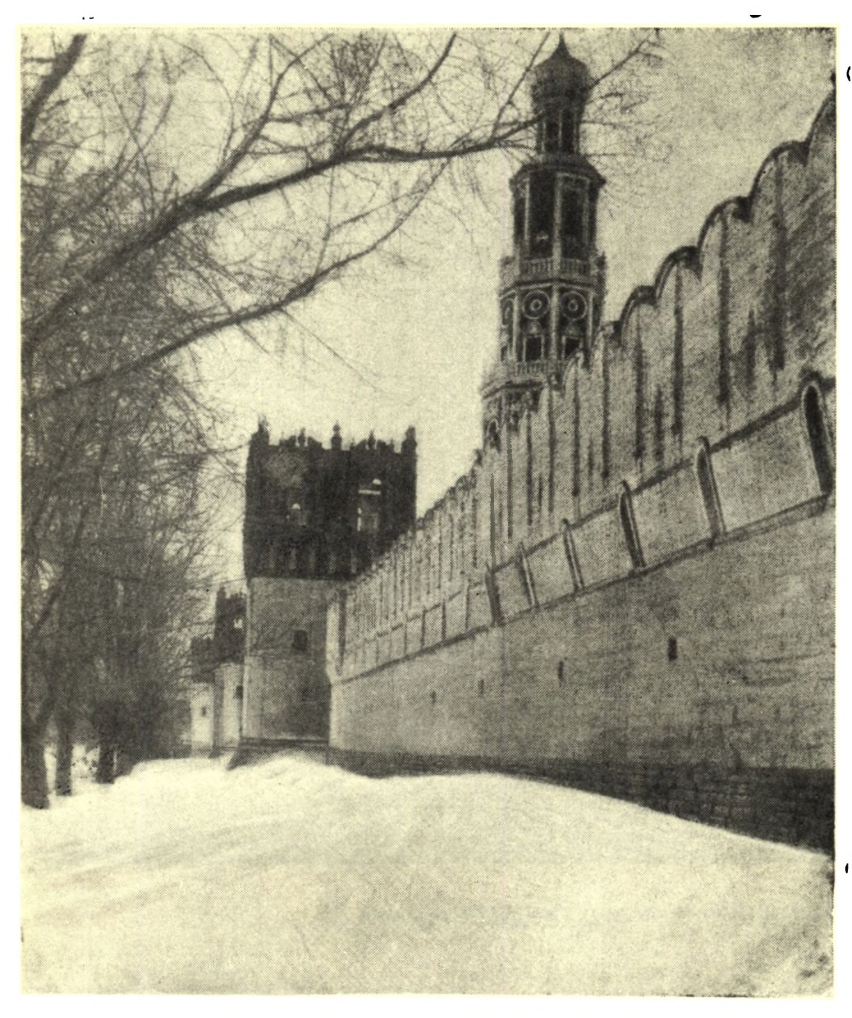


*Рис. 8. Ново-Девичий монастырь в Москве. Вид стен и башен*

столбы (табл. 1). Второй ярус башни несет на себе низкий четверик, который служит основанием изящной башенки, представляющей собой не что иное, как два верхних яруса рядовых башен этого монастыря.

Ограда монастыря выполнена скромными и простыми архитектурными средставами. Башни, имея одинаковый со стеной профиль первого яруса, не разрывают прясла стены. Стена своим профилем как бы обтекает массив нижнего яруса башни (табл. 1, 2). Так достигается хорошая архитектурная связь башни со стеной. Этот прием нарушен лишь в местах расположения восточных и западных проездных ворот. Однако и здесь строители стремились к единству архитектурного выражения: например, западные ворота, имея первый ярус, сходный по композиции

Восточная сторона монастыря, обращенная в сторону московской дороги, является как бы главным его фасадом. Здесь расположены главные ворота — парадный въезд в монастырь.

Первоначально в 1656 году проездные ворота были устроены здесь в виде обычной четырехугольной в плане, рубленой деревянной башни с двумя затворами и мостом перед ней. Слева от этой башни (если стоять лицом к монастырю), на монастырской стене была выстроена деревянная Трехсвятительская церковь [1]. Она обогатила силуэт парадной стены монастыря, получившей симметричное расположение вертикалей — башен. В 1685 году взамен башни над проездными воротами сооружается традиционный на Руси

[1] Леонид. Указ. соч., стр. 151, 288.

надвратный храм. Но уже в 1690 году при сооружении каменных стен Трехсвятительская церковь была сломана, а в 1694 году сломана и заменена каменной деревянная надвратная церковь.

Каменный надвратный храм сооружался уже после строительства стен и башен — в 1694 году. В это время Бухвостов руководил постройкой огромного собора в Рязани и церкви в подмосковном селе Уборах. Занятость мастера этими крупными работами заставила его передать оставшуюся незаконченную часть работы в Воскресенском монастыре — строительство надвратного храма — другим мастерам, оставив за собой лишь общее руководство работами. Храм строили мастера Ф. И. Папуга, Е. Михайлов и Л. Михайлов. Заключая с ними договор, Бухвостов подробно оговорил общую композицию и детали будущего сооружения, а более мелкие детали, которые не оговорены в подрядной записи, велено было «сделать по указу».

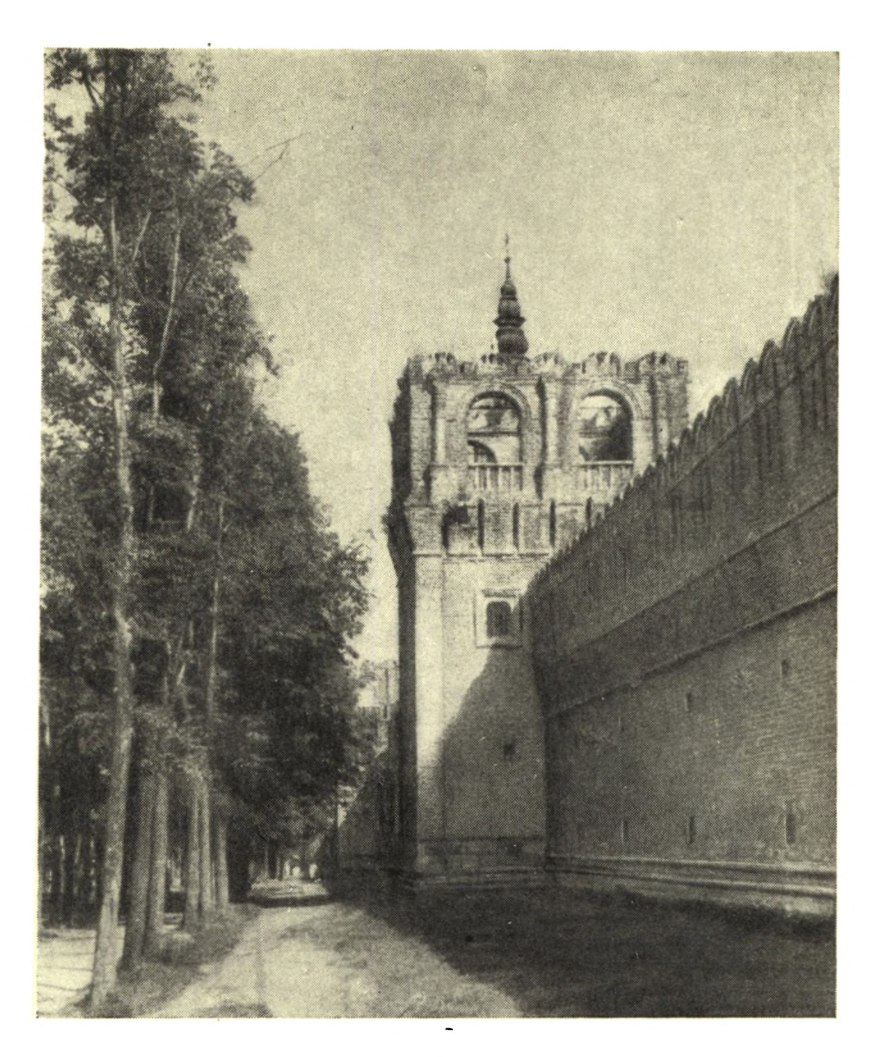


*Рис. 9. Донской монастырь в Москве. Вид на стену и башню*

Ознакомление с композицией и конструкцией надвратной церкви, ее ролью в общем архитектурном ансамбле монастыря представляет интерес и дает дополнительные сведения для уяснения многогранного пути Бухвостова.

Надвратный храм представлял собой центрическое сооружение, которое отличалось от подобных современных ему зданий высотой и стройностью (табл. 5). Конструктивная схема надвратного храма проста, вместе с тем она хорошо продумана и выполнена с большим знанием работы кирпичных конструкций.

Основанием храма служат четыре мощных (толщиной 2,2 м) стены — устоя, с перекинутыми между ними кирпичными сводами, усиленными в необходимых местах подпружными арками. Такие арки имеются под столбами четверика и в середине между ними, где нагрузка на свод от веса средней части стен южного и северного притворов достигает наибольшей величины. Более мощные подпружные арки устроены также с внешних сторон основания храма, где ими воспринимается нагрузка от восточного и западного притворов.

Усилия распора сводов и арок, перекрывающих боковые проходы, не уравновешены с наружной стороны, вследствие чего наружные стены проходов испытывают значительные силы распора. Для погашения их строители используют монастырские стены, примыкающие торцами к середине наружных стен основания храма.

Основание храма представляет собой квадратный в плане объем высотой в 7,5 м. В нем имеется три проезда, из которых центральный (пролетом 6,6 м) вдвое шире боковых (пролетом 3,3 *м*). Фасады нижнего яруса надвратной



*Рис. 10. Воскресенский монастырь. Нижняя часть Дамасской башни*



*Рис. 11. Воскресенский монастырь. Елизаветинская башня. Вид с запада*

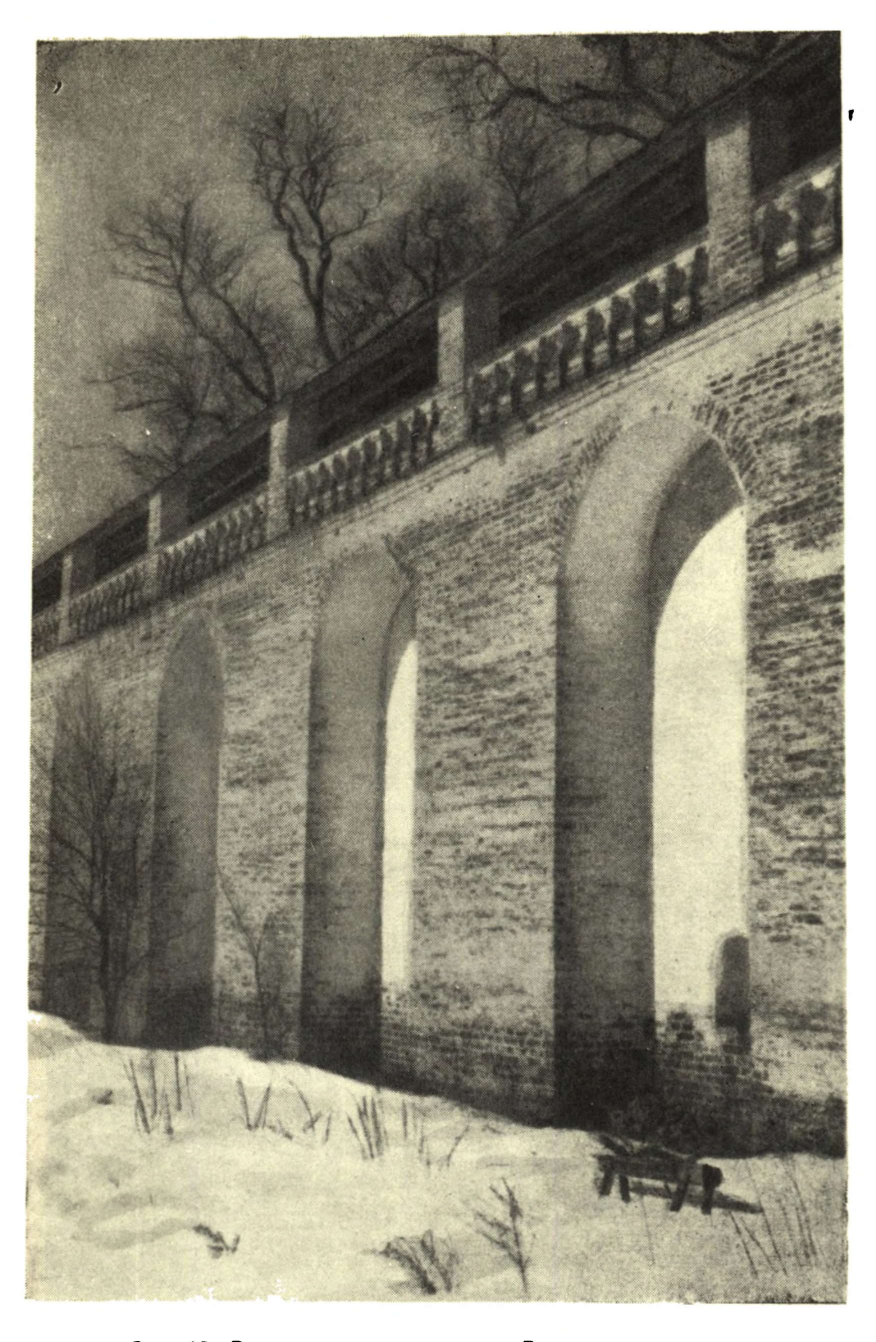


*Рис. 12. Воскресенский монастырь. Вид стены со двора*

церкви обработаны приставными колоннами, входящими в декоративное обрамление боковых проходов и центрального проезда. По верху этого квадратного основания храма (на одном уровне с крытым обходом по стенам) устроена площадка — гульбище, на которой и поставлен собственно храм. Основу храма составляет несколько вытянутый вверх четверик. К нему с четырех сторон примыкают притворы в виде полуцилиндров, которые перекрыты сводами-конхами. Между опорными столбами, находящимися по углам четверика, перекинуты мощные подпружные арки, несущие на себе тяжесть вышележащих стен. Эти арки открывают притворы внутрь центрального помещения храма, создавая единое сложное внутреннее пространство.

Притворы, из которых восточный — алтарный [1] — имеет слабо намеченное трехлопастное в плане очертание, по своей высоте вдвое ниже стен четверика. Стены притворов примыкают к опорным столбам четверика, а своды их — к его подпружным аркам. На четверик поставлены три уменьшающихся вверх восьмерика, которые завершаются главой. Нижний восьмерик составлял вместе с объемами четверика и притворов единый, устремленный вверх интерьер храма.

Усилия распора основных подпружных арок четверика распределяются по двум направлениям примыкающих здесь изогнутых стен притворов. Такое разложение силы на две меньшие по своей величине — целесообразно и экономично. Оно позволяет уменьшить сечение элементов, воспринимающих силу распора (в нашем случае стен пристроек), и находится

[1] В статье С. А. Торопова и И. Э. Грабаря «Архитектурные сокровища Нового Иерусалима» (В кн.: Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР, М.—Л., 1948), на стр. 196 ошибочно отмечено, что здание надвратного храма имеет одинаковые по форме объемы притворов. В действительности (см. фото храма до разрушения и план его), слабо намеченное трехлопастное в плане очертание имел только алтарный восточный выступ, остальные три притвора имели ровную полуцилиндрическую поверхность, подобную приделам церкви в Филях.

в полном соответствии с назначением сооружения, так как пристройки увеличивают полезную площадь храма. Закругленные стены пристроек своей упругой формой хорошо воспринимают распор подпружных арок, обеспечивая в то же время такой формой хорошую видимость и слышимость находящимся в притворах людям. Снаружи полукруглая форма пристроек дает более плавный переход от основания к высокому столпу храма, подчеркивая центричность его построения. Стены пристроек доведены лишь до половины высоты четверика. Заниженная против четверика высота стен пристроек способствует впечатлению устремленности архитектурных масс сооружения вверх и в то же время зрительно хорошо увязывает сооружение с его основанием.

Тектоническая схема построения сооружения дает пример удачного разрешения стоявших перед строителями конструктивных и художественно-композиционных задач. В ней продуманы и обеспечены условия прочности сооружения, осуществлена рациональная система передачи усилий, возникающих в конструктивных частях сооружения, и вместе с тем, достигнуто гармоническое построение архитектурного организма здания как в целом, так и в отдельных его частях. Эта трудная задача, осложнявшаяся ограниченными возможностями кирпичной конструкции, нашла в сооружении простое решение, которое говорит о талантливости мастера и его помощников, руководивших постройкой надвратного храма.

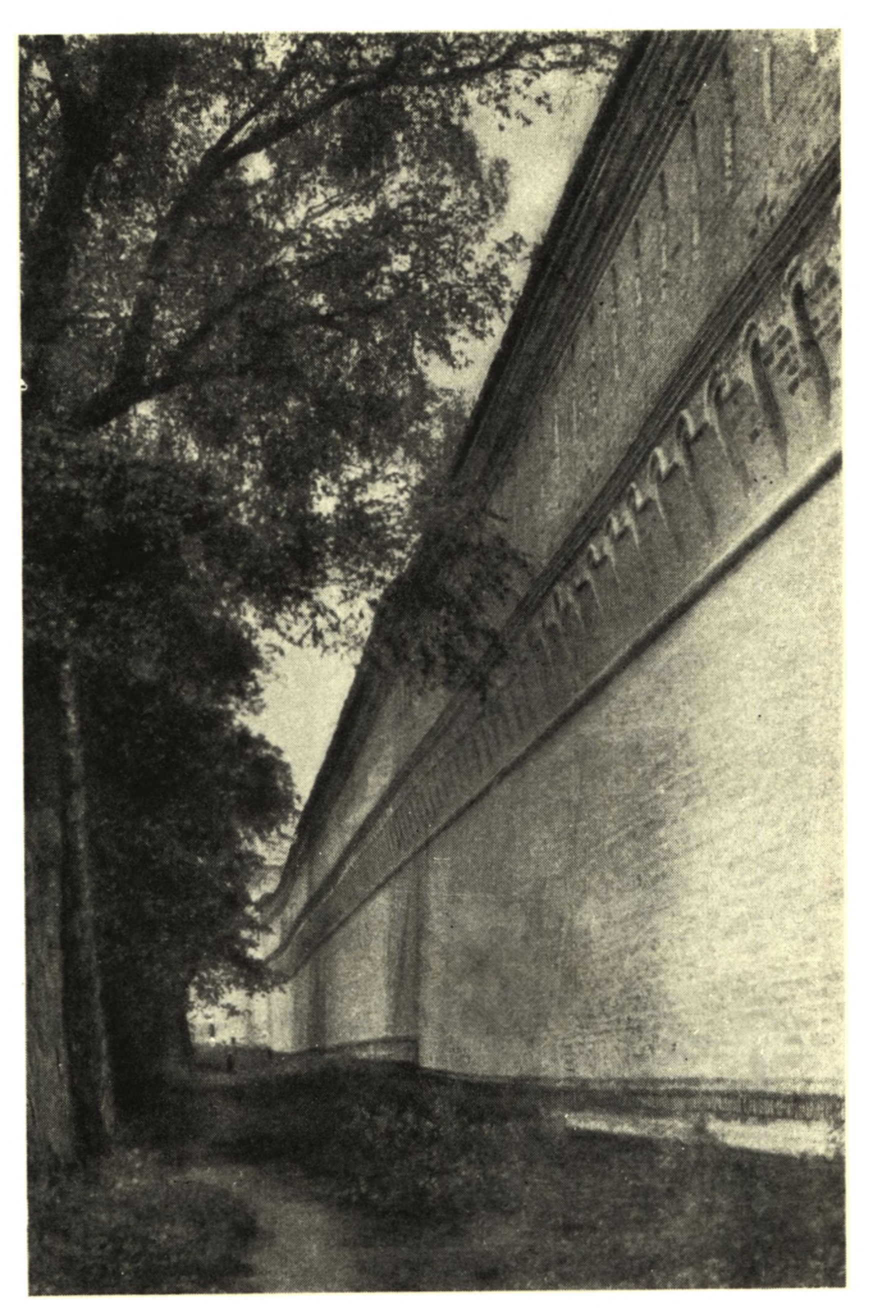


*Рис. 13. Воскресенский монастырь. Стена монастыря с внешней стороны*

Здание выполнено из большемерного кирпича на известковом растворе. Перекрытия храма выполнены сводами из кирпича. В местах, где необходима прочность или устойчивость от атмосферного выветривания и разрушения, применен белый камень. Из белого камня было выполнено также большинство деталей.

Любопытной особенностью надвратного храма явилось устройство изразцового пола — он был вымощен квадратными гончарными плитами, покрытыми полихромной глазурью. В геометрическом рисунке пола преобладали желтый, зеленый, синий и белый цвета.

4 Зак. 1018

Надвратный храм, в соответствии с его местоположением и ролью в ансамбле монастыря, получает более сложное в сравнении с башнями композиционное построение, смелый взлет уменьшающихся вверх ярусов и соответствующее убранство. Первоначально храм имел характерные для сооружений конца XVII века детали фасадов (рис. 14). В договорной записи упоминаются также две лестницы, по которым можно было подняться к церкви. Лестницы, вероятно, утрачены во время одной из последних перестроек надвратного храма. Архитектура надвратного храма свидетельствует о том, что его строители использовали в своей работе традиции русского зодчества, но стародавний прием постановки храма над главными входными воротами получил здесь новое, более парадное решение. Устройство изразцового пола храма явилось также возрождением древней традиции русского национального зодчества.

Новыми в архитектуре надвратного храма, стен и башен монастыря являются черты, общие для зодчества древней Руси конца XVII века: четкая ярусность, правильность и симметричность построения. Характерным было также применение новых деталей убранства. Любопытно отметить, что прием выполнения карнизов четверика и восьмерика, под которыми идут редко расположенными «бриллиантовые» белокаменные вставки, живо перекликается с таким же приемом выполнения карниза, идущего снаружи по стенам монастыря.

Тип надвратного храма в форме «восьмерика на четверике» был новым. Он получил в это время широкое распространение в строительстве вотчинных храмов. Новым было также своеобразное использование ордера, устройство больших светлых прямоугольных окон, смелость конструктивного решения сооружения. Это обеспечивалось прекрасной техникой выполнения строительных работ.

В композиции сооружения наблюдается характерное «сгущение» ордера вверх: чем выше ярус сооружения, тем значительнее становится насыщение его зрительно несущими элементами ордера — колоннами. В результате верхние ярусы сооружения приобрели легкость, а вся композиция получила устойчивость, органичность построения и хорошую увязку с основанием. Высокий и стройный надвратный храм возведен не по середине восточного прясла стены, но несколько ближе к Дамасской башне. Анализ причин



*Рис. 14. Воскресенский монастырь в начале XVIII в. (гравюра Пикара)*



*Рис. 15. Иосифов-Волоколамский монастырь. Надвратная Петропавловская церковь*

асимметричной постановки каменного надвратного храма на передней стене говорит о тонком чувстве общего ансамбля, которое проявил зодчий: вместо прежней механической симметрии композиции парадного участка стены Бухвостов преследует интересы живописности всего ансамбля монастыря.

Местность, где расположен монастырь, такова, что дорога из Москвы, в пределах видимости монастырских сооружений, идет первоначально с юга на север, а ближе, уже при подходе к монастырю, поворачивает на запад, подводя прямым участком дороги к его передним воротам. Для идущего по этой дороге монастырь виден все время так, что надвратный храм, отставленный далеко вправо от центральной группы построек монастыря, хорошо уравновешивает его живописный ансамбль. В таком виде стройная надвратная церковь размещается значительно дальше от массива храма Воскресения с его гигантским шатром, чем высокая и более массивная колокольня, виднеющаяся рядом с шатром с другой его стороны. Этим достигается уравновешенность общей живописной композиции, дополняемая второстепенными вертикалями башен ограды монастыря.

Мастера, возводившие храм, учитывали, что он будет стоять на восточной стене монастыря. Может быть месту своего расположения храм был обязан тем, что строители придали ему изысканные пропорции, а также изумительный силуэт, вырисовывающийся на фоне вечернего заката.

При подъезде к монастырю со стороны Волоколамска перед спуском дороги с соседнего холма в долину реки Истры монастырь рисуется на фоне сплошного зеленого массива лесов.



*Рис. 16. Донской монастырь в Москве. Надвратная Тихвинская церковь*

Пройдя через эти ворота, посетитель спускался по спокойной и широкой лестнице (рис. 11) к скиту Никона— жилищу основателя монастыря. Лестница устроена из камня с каменными площадками и удобными для подъема и спуска маршами и с небольшим (8—9) числом ступеней. Лестница соразмерна человеку своей шириной, спокойным ритмом маршей и будучи расположенной на склоне, среди вековых деревьев, хорошо увязывается с природным окружением.

Сравнение выстроенных Бухвостовым стен, башен и надвратного храма Воскресенского монастыря с подобными сооружениями других монастырей конца XVII века позволяет уяснить особенности архитектуры этих ранних построек мастера. В это время Трофим Игнатьев закончил стены и башни (1677—1688 гг.) Иосифова-Волоколамского монастыря, были надстроены и получили новый облик более древние стены и башни Ново-Девичьего и Донского монастырей в Москве.

В отличие от расположенного на возвышенности Воскресенского монастыря эти монастыри выстроены на равнинной местности, что повлияло на конфигурацию их стен. Не завися от рельефа местности, стены Донского монастыря, например, имеют план в виде геометрически правильного прямоугольника, в то время как в «Новом Иерусалиме» стены монастыря строго следуют живописному очертанию возвышенности в излучине реки Истры.

Башни Ново-Девичьего и Донского монастырей, выстроенные еще в XVI веке, при перестройке получали своеобразные завершения — парапеты, обильно украшенные резными белокаменными деталями в стиле «нарышкинского барокко». В отличие от сооруженных Бухвостовым башен с шатровыми завершениями в этих двух монастырях башни вовсе не имеют шатров. Живописные линии резных белокаменных парапетов с типичными разорванными фронтончиками

Надвратная церковь, расположенная справа от центрального храма, создает, вместе с находящейся слева от него Рождественской церковью, спокойную и уравновешенную композицию. Одновременно вертикаль надвратного храма хорошо отмечает главный вход в монастырь и дает начало ранее наметившемуся ряду архитектурных акцентов, расположенных по продольной оси от передних ворот к западным. Этот ряд начинался надвратным храмом, дальше располагался собор-ротонда, теплый собор и заканчивался ряд надвратной башней западных ворот.

обрамлений проемов и пирамидками, завершают мощные и суровые в своей простоте объемы башен, придавая древним сооружениям характерный облик построек конца XVII века. Известно, что в середине XVII века надстраиваются башни Московского Кремля. Они получают разнообразные по форме шатровые завершения, имеющие типичное для этого времени убранство. Зодчие, надстраивавшие башни Донского и Ново-Девичьего монастырей, не пошли по этому пути. Они создали свой — новый вариант завершения древних башен, не столь сильно как в Кремле изменяющей их внешний облик. При взгляде издалека башни Донского и Ново-Девичьего монастырей, их зубчатые стены производят впечатление древних крепостных сооружений и лишь вблизи видно ажурное и красочное белокаменное убранство завершений башен.



*Рис. 17. Ново-Девичий монастырь. Москва. Надвратная Преображенская церковь*

Башни, выстроенные Бухвостовым в Воскресенском монастыре, имеют кирпичные шатровые завершения. Форма шатра была излюбленной в русском каменном монументальном зодчестве XVI и начала XVII века. Шатровые постройки имели церкви Покрова в Медведкове (1620-е гг.), Дивная в Угличе (1628 г.) и другие. Позднее, после запрещения строительства шатровых храмов, эта полюбившаяся русскому зодчему форма покрытия перекочевала на деревянные храмы севера, каменные колокольни и монастырские башни. Применяя традиционную форму шатрового покрытия в архитектуре стен и башен Воскресенского монастыря, Бухвостов делает заметный шаг вперед по сравнению с сооружениями предшествующего времени. Башни и стены монастыря на Истре отличаются благородной простотой архитектурного облика, более скромным убранством, что заметно отличает постройки Бухвостова в «Новом Иерусалиме» от сооружений середины XVII века, плоскости стен которых обильно украшены изразцами и бесконечным по разнообразию узором. Можно предположить, что Бухвостов намеренно возвел шатры на башнях Воскресенского монастыря, так как благодаря общности их форм с гигантским, невиданным в то время на Руси, шатром главного храма, достигнуто большое художественное единство и законченность всего ансамбля.

Стены, выстроенные Бухвостовым, имеют много общего со стенами Иосифова-Волоколамского монастыря (рис. 15), отличие их состоит в том, что у стен Воскресенского монастыря есть венчающий профилированный карниз с наружной

стороны и балясник со стороны двора. Древние же стены Ново-Девичьего монастыря имеют более архаичные украшения в виде ширинок.

В стенах Иосифова-Волоколамского монастыря Игнатьев устраивает со стороны двора аркаду и сплошной ограждающий кирпичный парапет.

Появившийся новый тип ярусного центрического сооружения «восьмерик на четверике» был талантливо использован Бухвостовым для традиционного надвратного храма. В других монастырских сооружениях не найдется столь своеобразного и удачного решения. Так, например, надвратный храм Иосифова-Волоколамского монастыря по своей композиции еще целиком тяготеет к постройкам середины XVII века (рис. 15). Прием постановки центрического ярусного храма на проездных воротах был позднее применен в Донском монастыре в Москве (рис. 16).

Весь комплекс возведенных Бухвостовым сооружений монастыря отличается исключительным единством своей архитектурной композиции. Зодчий хорошо понимал роль, отведенную архитектуре стен и башен в общем ансамбле монастыря. Стены и башни не должны были спорить богатством своего убранства с главным сооружением монастыря — Воскресенским собором, обильно украшенным многочисленными деталями и полихромными изразцами; простотой облика они лишь подчеркивали главенство собора в общем ансамбле монастыря. Немногочисленность художественных средств, примененных зодчим, при их большой выразительности, правильное расположение композиционных акцентов придают ансамблю монастыря характер законченности и целостности.

Единый по замыслу и необычайно целостный по своей архитектуре комплекс монастыря предвосхищал в этом отношении будущие русские архитектурные ансамбли XVIII века. Все это делает его архитектуру ценным вкладом в общую сокровищницу русского национального зодчества.



ГЛАВА III

# СТРОИТЕЛЬСТВО СОБОРА В РЯЗАНИ



1693 году творческое дарование Бухвостова достигает своего расцвета. Его имя было широко известно в то время среди заказчиков; оно давало гарантию высокого качества возводимых сооружений. Под этим понималась прочность, экономичность и их художественное совершенство.

Рабочие и первые помощники мастера охотно шли к Бухвостову. Это видно из того, что многие свои работы он выполнял с различным составом помощников.

В январе 1693 года в Рязани, носившей тогда название Переяславля-Рязанского, состоялись торги на постройку огромного здания городского собора( взамен рухнувшего). На торги съехалось из различных городов страны много мастеров, в том числе П. Бык и известный зодчий Г. Мазухин. Приезжал в Рязань осматривать обрушившийся собор также один из крупнейших московских мастеров конца XVII века О. Д. Старцев, который, однако, в торгах не участвовал. На торгах, обычных в строительной практике того времени, заказчик получал возможность выбрать наиболее опытного мастера и сдать подряд за наименьшую цену.

Замысел о постройке в Рязани новой соборной церкви относится к 1676 году. К этому времени старый Успенский собор, построенный в 1597—1608 годах, стал тесен, сильно обветшал и потребовал капитальной перестройки.

Разрешение на постройку нового здания собора было получено, и подрядившиеся каменных дел подмастерье Федор Яковлев сын Шарипин (или Шаритин — *П. Т.*) с «товарищи» в апреле 1684 года приступили к работам [1]. Здание было заложено в кремле, но, учитывая частые обрушения берега, место для постройки было выбрано возможно дальше от реки Трубеж.

Сохранились неоднократные жалобы на нерадивое отношение и плохую работу каменщиков. Слабые насыпные грунты и плохая работа мастеров вызывали сомнения в прочности сооружения. Из записей известно, что в 1692 году из Москвы для осмотра работ в Рязань приезжал О. Старцев, который установил необходимость дополнительных укреплений основания здания. После этого производились дополнительные укрепления возводимого сооружения.

В 1692 году в ночь на 17 апреля постройка, доведенная почти до конца, обрушилась [2]. Как можно установить по сохранившимся документам, причиной обрушения была слабая несущая способность грунтов основания.

По приезде в Рязань Бухвостов, как опытный строитель, ознакомился со всеми подробностями дела. Зная плохое состояние грунта, он хорошо

---

[1] Иероним. Рязанские достопамятности. Под ред. И. В. Добролюбова. Рязань, 1889, стр. 108.

[2] Т. Воздвиженский. Историческое обозрение Рязанской иерархии... М., 1820, стр. 192.

представлял себе все трудности возведения вновь на таком основании огромного сооружения.

В результате торгов подряд на строительство собора получил Бухвостов. (См. приложение, стр. 137). Предпочтение на торгах, оказанное Бухвостову среди других мастеров, говорит о большом авторитете и известности зодчего среди заказчиков.

Нужно предполагать, что неудача с первым зданием собора заставила рязанские духовные власти много подумать при выборе нового подрядчика, собрать о нем отзывы, прежде чем поручить ему ответственную стройку.

Закладка нового здания собора была произведена 18 мая 1693 года. Под руководством Бухвостова работали его товарищи — Н. Иустинов (или Устинов), Г. Иванов, И. Парфенов, руководившие отдельными видами работ на стройке.

Работы велись бесперебойно, материал (кирпич и белый камень) использовали частично от обрушившегося здания [1]. В 1699 году здание покрыли кровлей, а в 1700—1701 годах были произведены работы по золочению иконостаса [2]. Изумительный резной иконостас существующего собора выполнен под руководством Сергея Христофорова «с товарищи», которые делали этот иконостас еще для первоначального рухнувшего собора [3]. Все строительные работы были завершены к августу 1702 года [4].

В настоящее время здание собора отчасти утратило свой первоначальный архитектурный облик. Значительные изменения произошли в выполнении завершения стен здания и его покрытия. Вероятнее всего, что эти изменения произошли в процессе строительства, о чем говорят некоторые конструктивные особенности выполнения перекрытия собора. История ремонтов и перестроек здания хорошо известна, но пока не найдено упоминания о сломке и перестройке верхних частей его стен.

В 1871—1872 годах пришедшее в ветхость гульбище собора было сломано и заново выстроено в иных архитектурных формах. Были уничтожены две белокаменные лестницы на гульбище, которые первоначально были устроены с северного и южного фасадов у входов в храм. После разборки старого гульбища при его восстановлении была оставлена лишь одна лестница на гульбище у главного западного входа. Изменения претерпела также кровля собора, первоначально деревянная и более пологая, при которой снаружи были видны кокошники у оснований барабанов глав. В настоящее время они скрыты позднейшей более крутой железной кровлей. Стены здания первоначально не были покрашены красной краской [1].

[1] Макарий. Сборник церковно-исторических сведений о Рязанской епархии. Рязань, 1860, стр. 121.

[2] Макарий. Указ. соч., стр. 132; Т. Воздвиженский. Указ. соч., стр. 191.

[3] Там же, стр. 191.

[4] Освещение собора состоялось 15 августа 1702 года.

Известные в настоящее время биографические данные о Бухвостове свидетельствуют о том, что он три строительных сезона 1694—1696 годов совмещал работу в Переяславле-Рязанском с работами в Уборах и Воскресенске. За это время он по вызову (с весны до 2 августа 1695 г.) был на время отпущен из Переяславля-Рязанского в Уборы, где им в это время были выполнены основные работы по строительству храма. Весной 1696 года Бухвостов также заезжал на время в Уборы, после чего быстро выехал в Переяславль-Рязанский.

Анализируя архивные и литературные материалы о Бухвостове, можно сделать вывод, что главное внимание в 90-х годах он уделял Рязани. Так, он передает подряд на строительство церкви в Уборах и спешит в Рязань, передает подряд на строительство надвратного храма в Воскресенском монастыре и снова едет в Рязань.

Надо предполагать, что по окончании строительства храма в Уборах Бухвостов находился в Переяславле-Рязанском уже безвыездно до 1699 года, так как имеются сведения о его руководстве там же и другими стройками, не сохранившимися до нашего времени. Находясь в Переяславле-Рязанском, Бухвостов, вероятно, наибольшее внимание уделял своей главной стройке — собору.

Тяготение мастера к строительству рязанского собора сквозит и в материалах его судебного дела с Шереметевым по строительству храма в

[1] На чердаке, под существующей сейчас железной кровлей, но выше первоначальной деревянной кровли, стены барабанов глав не имеют никаких следов покраски. Вероятно, первый раз стены снаружи были покрашены в 1778 г. (Макарий. Указ. соч., стр.146).

Уборах. Только безвыходное положение заставляет Бухвостова оставить строительство рязанского собора и просить временно отпустить его в Уборы. Очевидно, рязанский собор увлек его небывалым масштабом и новизной задуманной композиции.

Высказанное позволяет считать собор в Рязани таким сооружением, строительству которого Бухвостов уделял наибольшее время и внимание среди всех других построек. Это дает право считать здание собора в Рязани постройкой, наиболее полно определяющей творческое лицо Бухвостова как архитектора-строителя.

Собор в Рязани (табл. 6, 7) представляет собой кубическое пятикупольное сооружение. Здание имеет три яруса больших окон, три парадных входа в храм на уровне гульбища, идущего вокруг всего здания. Гульбище в настоящее время имеет одну лестницу у главного — западного входа, а в северо-восточном углу — переходный мостик к архиерейскому дому. Пять глав собора смещены к востоку. Апсиды собора мало заметные, приплюснутые, по высоте равные половине высоты здания, имеют наклонные стены.

Основные наружные размеры здания:

*Главный объем*

| | |
|---|---|
| высота от уровня земли до карниза | 33,25 м |
| ширина | 29,25 » |
| длина без апсид | 28,75 » |
| полная высота сооружения (с крестами) | 72,50 » |
| гульбище (перестроено): | |
| высота | 4,5—5,0 » |
| ширина | 4,50 » |
| высота апсид от гульбища до карниза | 11,35 » |

*Внутренние размеры:*

| | |
|---|---|
| высота от пола до шелыги сводов | 27,00 м |
| высота до купола центральной главы | 40,60 » |
| толщина наружных стен | 2,70 » |
| диаметр внутренних столбов | 2,13—3,47 » |

* * *

Прототипом рязанского собора явился Успенский собор Московского Кремля (рис. 18). Рязанский собор так же, как и московский имеет четыре круглых внутренних столба, несущих на себе перекрытие основного объема здания в виде сомкнутых сводов. Восточная пара внутренних столбов (в московском соборе она скрыта за алтарной преградой) в рязанском соборе заменена массивными пилонами, которые являются частью стены, отделяющей основной внутренний объем от его алтарной части.

Нагрузку от внутренних столбов храма несут мощные опоры — пилоны подклетной части (сечением 3,4×3,4 м). Подклетная часть наружных стен здания имеет толщину 3,68 м; в ней имеются узкие окна и три входа, выводящие на галерею под гульбищем. Пол собора уложен по сводчатому перекрытию подклета.

Наружные стены здания имеют два горизонтальных уступа с наружной и внутренней стороны. Снаружи стен вместо обычных лопаток имеются тяги — спаренные и одиночные колонки (см. табл. 9).

Между внутренними столбами и от столбов к стенам перекинуты мощные подпружные арки (табл. 10), которые несут на себе кладку барабанов глав и сомкнутые своды перекрытия (размером 6×6 м, толщиной в один кирпич). Барабаны глав выложены на восьмигранных основаниях; по уступу основания вокруг барабана главы имеется пояс декоративных кокошников. Распор сводов и арок воспринимается массивными стенами собора и металлическими связями.

Восточная наружная стена собора покоится на арках, перекинутых между внешними и двумя внутренними стенами алтарной части здания (табл. 10). Такое устройство вызвано желанием строителя уменьшить внешний выступ апсид и включить их в основной объем здания. Восточная стена значительно тоньше (1,80 м) остальных наружных стен здания; свод, который перекрывает среднее алтарное помещение и опирается на эту стену, выложен на 2 м ниже остальных. Это позволило уменьшить толщину восточной стены выше свода до 1,05 м, так как здесь она несет лишь незначительную нагрузку от кровли.

В кладке восточной стены имеются разгрузочные арки, которые хорошо видны снаружи, несколько выше кровли апсид. Армированная разгрузочными арками стена становится активной несущей конструкцией, а не инертной кладкой, покоящейся целиком на основных нижних арках. Имея такую смелую, но хорошо продуманную конструкцию, восточная стена прекрасно выдержала испытание временем.

Конструктивное выполнение перекрытия и деталей венчающего карниза здания носит следы иных замыслов строителей.

Первой такой особенностью является наличие белокаменных плит-полочек длиной 2,26 м, заложенных на чердаке в кладку стены на 1,60 м ниже верхнего обреза стены. Эти белокаменные полочки являются верхними частями своеобразных капителей-кронштейнов, выше которых на чердаке хорошо сохранилась кладка мощных подпружных арок. Подобные капители расположены над пятами подпружных арок интерьера. Аналогичные плиты, более упрощенного профиля, заложены под пятами существующих подпружных арок интерьера. Второй особенностью выполнения верхней части стен является характер примыкания обрамлений окон третьего яруса к карнизу здания; белокаменные пальметки и кружочки обрамлений верхних окон влезают случайно в ритм кронштейнов карниза на значительную высоту. Создается впечатление, что карниз насильно насел на верхний ярус окон.

Третьей особенностью, наблюдаемой в выполнении существующего перекрытия собора, является расположение сводов максимально близко к верхним окнам. Вследствие этого распалубка окон третьего яруса необычно глубоко врезается в сомкнутые своды перекрытия. Этого не наблюдается ни у московского, ни у несколько более позднего собора в Астрахани. Создается впечатление, что строитель желал опустить своды перекрытия здания возможно ниже по отношению к окнам верхнего яруса.

Четвертой особенностью является устройство белокаменной лестницы, расположенной в толще стен северо-западного угла здания; она выводит на своды собора в пролом, но выше ее ступени продолжаются и доходят до уровня верхнего обреза наружных стен. Все эти особенности конструктивного выполнения позволяют сделать некоторые предположения относительно причин, вызвавших их появление.

Выше отмечалось сходство плана собора в Рязани с планом Успенского собора в Москве. Рязанский собор получил известные отличия в своей архитектуре, обусловленные временем и местом своего возведения. Возможно, что завершение стен Бухвостов первоначально предполагал делать с декоративными закомарами, как это было выполнено в рухнувшем соборе. Завершения стен в виде декоративных закомар в том или ином варианте имеются в ряде выстроенных в это время соборных храмов, например в Успенском соборе Астрахани (рис. 19) и Троицком соборе Пскова (рис. 20). При таком завершении стен строителю необходимо было опустить своды перекрытия здания возможно ближе к перемычкам окон верхнего яруса.

Возможно также, что первоначально предполагалось устроить позакомарное покрытие здания. Вероятность такого первоначального замысла строителей подтверждается слишком низким расположением пояса декоративных кокошников, имеющихся у оснований барабанов глав. В настоящее время они закрыты кровлей.

Замена одного из этих предполагаемых вариантов покрытия здания в процессе строительства, а возможно и более поздние перестройки были причиной появления указанных конструктивных особенностей. Точнее выяснить первоначальные замыслы строителей в отношении завершения здания можно в результате тщательного исследования сооружения в натуре (с раскрытием кровли, производством зондажей, химическим анализом кладки и т. п.).

Детали здания собора выполнены в основном из белого камня и имеют интересные приемы и особенности выполнения.

Рельефный рисунок вырезался на плитах белого камня прямоугольного сечения, причем поверхность плит, не имеющая рельефного изображения, гладко выравнивалась. Плиты с рельефным изображением закладывались в кладку стены с таким расчетом, что гладкая поверхность их приходилась заподлицо с поверхностью стены. В таком виде контур белой плиты заметно выделяется на фоне кирпичной кладки, в то время как рельефное изображение на плите теряется, пропадает. Чтобы избежать этого, гладкий фон плиты, выравненный заподлицо со стеной, закрашивался под цвет стены. Впоследствии, при неоднократных покрасках стен неумелыми малярами, были закрашены красным цветом и некоторые резные белокаменные детали. Так, чертеж фасада собора, имеющийся в научном архиве рязанского музея (рис. 21)[1], дает иную раскраску деталей обрамления верха окон второго яруса,

---

[1] П. Тельтевский. Неопубликованный чертеж Успенского собора в Рязани. — «Советская архитектура». Сб. 3. М., 1952, стр. 121.



*Рис. 18. Успенский собор в Москве*

более логичную, чем та, которая сейчас осуществлена в натуре[1] у этих окон.

[1] Первоначальная раскраска деталей окон второго яруса была такая, при которой белой оставалась вся ограниченная профилированными карнизиками поверхность чисто обработанной белокаменной плиты. Иной была и раскраска деталей окон третьего яруса.

Огромный объем белокаменных работ заставил Бухвостова подумать об удешевлении и быстром выполнении этих работ. Это было успешно достигнуто своеобразной стандартизацией деталей. Сопоставляя часто встречающиеся размеры белокаменных профилей поясков и тяг фасадов с размерами заготовленных для строительства



*Рис. 19. Успенский собор в Астрахани*

рухнувшего собора блоков белого камня, приходим к интересному заключению. Бухвостов использовал имевшиеся в его распоряжении заготовленные блоки белого камня. Большинство профилированных белокаменных карнизов над окнами и порталами здания, блоки венчающего карниза имеют высоту 180 мм. Из подрядной записи на заготовку белого камня известно (см. приложение, стр. 101), что 5 000 штук блоков белого камня были заготовлены (в 1691 г.) толщиной в 4 вершка (178—180 мм). Таким образом, на стройке все они были употреблены в дело, без дополнительной подтески, лишь после придания им различных профилей. То же можно проследить и в использовании некоторых других, имевшихся в распоряжении Бухвостова, ранее заготовленных блоков белого камня (например, базы колонн, обрамляющих окна).



*Рис. 20. Троицкий собор в Пскове*

Имеются интересные особенности конструктивного выполнения некоторых деталей здания, свидетельствующие о глубоких инженерных познаниях Бухвостова-строителя.

В кладке откосов простенков всех окон первого яруса[1] на одном уровне с базой колонны обрамления окна заложены дубовые доски толщиной 50 мм на ширине 650 мм. Доски, как это можно видеть на чертеже (рис. 22), заложены в кирпичную кладку стены как раз над несущим колонну блоком белокаменного кронштейна обрамления окна.

В колоннах, обрамляющих окна, состоящих из двух значительных по длине блоков белого камня, от веса вышележащей кладки возникают

[1] Проследить это у окон третьего яруса не представлялось возможным.

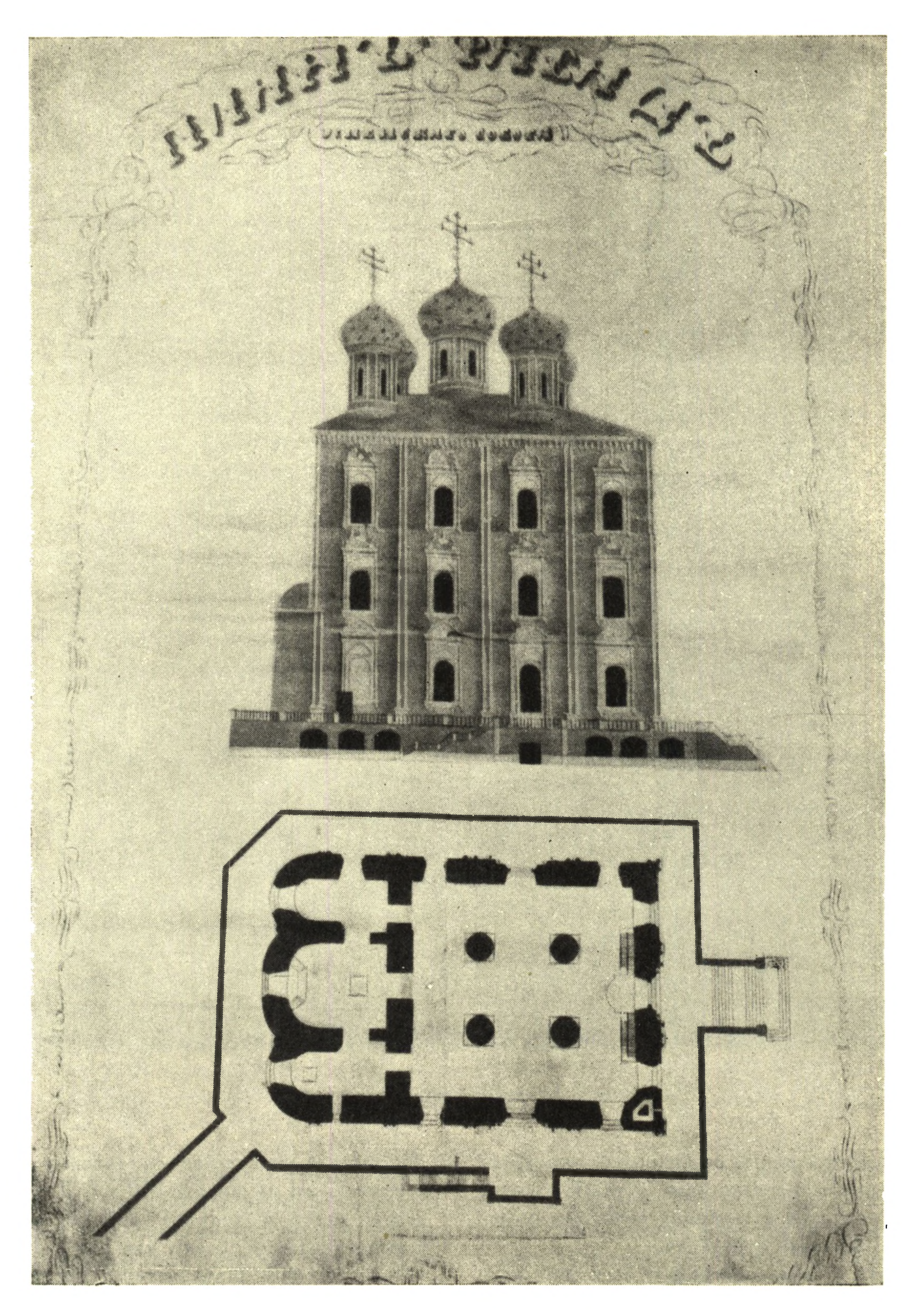


*Рис. 21. Успенский собор в Рязани. Чертеж XIX в.*

значительные сжимающие усилия, так как эти колонны оказываются защемленными между верхними карнизами и их кронштейнами, прочно заделанными в кладке стены. В таких случаях часто наблюдаются разрушения колонн от усилий сжатия. Примененная Бухвостовым подушка из доски превращает белокаменный блок кронштейна в шарнир, направляющий основные усилия по кладке стены. Этот простой и необычайно остроумный прием надежно предохранил приставные колонны обрамлений окон от разрушения; в действительности они не имеют следов разрушающего действия от сил сжатия.

На протяжении существования здания в нем часто появлялись трещины, вызывавшие необходимость ремонтов. Основной причиной их появления являлись осадки здания. Грунты, на которых строят собор, подвергались исследованиям в 1941 и 1948 годах, когда встал вопрос о ликвидации трещин и общего аварийного состояния сооружения. Исследования показали, что здание собора основано на лёссовых суглинках, покрытых в значительной своей части насыпными грунтами. В тех местах, где залегают насыпные грунты, строители забили деревянные двухметровые сваи, верхние части которых входили в кладку подошвы фундамента. Находясь продолжительное время в грунтах естественной влажности (уровень грунтовых вод в этом месте находился на глубине около 19 м от поверхности земли), сваи совершенно сгнили и от них в подошве остались только цилиндрические отверстия.

Осадки здания происходили постепенно все время, но усилились после загнивания свай. Когда сваи сгнили, давление от сооружения передалось непосредственно на лежащие под подошвой насыпные грунты и подстилающие лёссовые суглинки. На протяжении всей истории здания часто встречаются указания на сырость в здании и течь. Вода проникала через открытую аркаду гульбища; неурегулированный сток поверхностных вод и наличие обратных уклонов к зданию с южной стороны способствовали проникновению атмосферных вод в грунты, залегающие под фундаментами. Лёссовые грунты (1 класса) при смачивании их водой резко теряют устойчивость своей структуры и свою несущую способность. Это явилось (наравне с плохим качеством кладки нижней части фундамента) главной причиной возникновения значительных осадок здания. Усугубляющим положение моментом явилось также и то, что мощность насыпных грунтов и подстилающих суглинков неравномерна — под южной стеной их больше, чем под северной. Все это послужило причиной того, что осадки под южной стеной оказались бóльшими, чем под другими стенами здания. Сдвиги, происшедшие под влиянием разности осадок различных частей здания, перераспределили усилия, действующие в отдельных конструктивных элементах, и вызвали в отдельных местах деформации от перенапряжения конструкций.

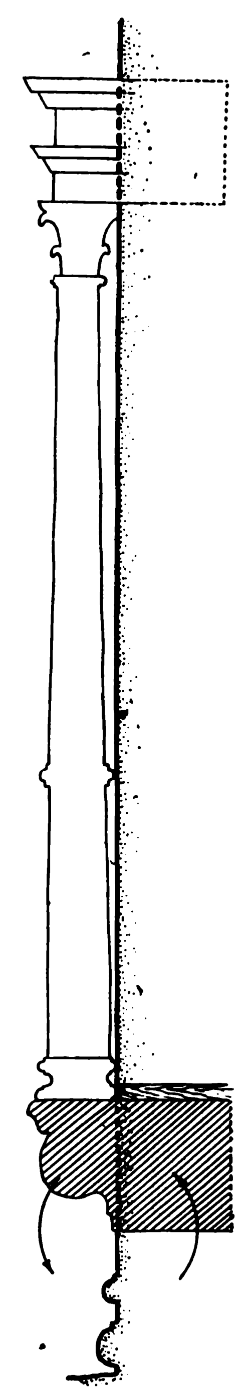


*Рис. 22. Успенский собор в Рязани. Схематический чертеж крепления белокаменной колонны, обрамления окна первого яруса*

Конструкции, перенапряженные выше допускаемых пределов, не смогли бы сохраниться такое продолжительное время (250 лет) и разрушились бы раньше. Из этого следует, что несмотря на наличие отдельных перенапряженных мест, обнаруженных в конструкциях сооружения современными расчетами, действительные напряжения были меньше предельных. Лишь необычайная прочность и монолитность стен здания позволили ему в этих сложных геологических условиях сохраниться до настоящего времени.

В 1952—1953 годах были проведены работы, которые надежно предохранили здание собора от дальнейшего разрушения. Таким радикальным

средством явилась подводка под старые фундаменты новых, которые заложены на более плотных, залегающих ниже грунтах; одновременно расширена подошва новой части фундамента.

* * *

Кремль Переяславля-Рязанского в конце XVII века, ко времени возведения Бухвостовым здания существующего собора, представлял собой вид, обычный для русского города того времени. Территория кремля имела в плане форму неправильного четырехугольника, несколько вытянутого с севера на юг. Кремль располагался на возвышенном, крутом берегу реки Трубеж и благодаря излучине, которую делает здесь речка Лыбедь (впадающая здесь же в Трубеж), он с трех сторон был окружен водой (рис. 23). С четвертой, западной стороны был выкопан сухой ров и насыпан высокий земляной вал, сохранившийся частично до сих пор.

К рассматриваемому времени кремль сохранял еще свои дубовые крепостные стены и башни, выстроенные в 1624—1631 годах [1], причем из двенадцати лишь одна — Глебовская башня со стороны главного приступа, была каменной [2], на ней имелась каменная же часовня. К кремлю примыкали с юга нижний, с запада — верхний посады. Это были части разросшегося города, раньше обнесенные стеной, к которым в свою очередь примыкали, окружая их, слободы.

Переяславль-Рязанский в конце XVI века входил важным звеном в цепь оборонительных укреплений Московского государства — знаменитых засек, оборонявших Москву с самой опасной в то время стороны — с юга, от татар. Но и до этого времени, до присоединения в 1521 году Рязанского княжества к Москве, город, лежавший вблизи путей подхода татар Золотой орды на Русь, всегда был сильно укреплен. Это значение Переяславля-Рязанского долгое время придавало кремлю военно-оборонительный характер. Укрепления города часто ремонтировались и содержались в полном порядке. К концу XVII века, с утерей Переяславлем-Рязанским своего прежнего военно-оборонительного значения, его стены и башни стали ремонтироваться редко, постепенно разрушаться и приходить в ветхость, хотя какие-то их части сохранились до последней четверти XVIII века [1].

Река Трубеж, протекающая с северной стороны кремля, во время весенних разливов приносила немалые разрушения стенам и башням. В этом месте берег имел бревенчатые, а позднее каменные крепления откоса, которые каждую весну приходилось ремонтировать.

Характерной особенностью в застройке кремля являлось расположение каменных монументальных сооружений в его северной части, ближе к крутому и обрывистому берегу Трубежа. Это — наиболее возвышенная часть территории кремля. Отсюда с крепостных стен видны Ока и за ней на многие версты раскинувшиеся бескрайние заокские дали и заливные луга Мещерской низменности. Город стоял лицом к Оке. Такое расположение основных сооружений кремля не было случайным. Возводя города, русские люди учитывали и полностью использовали естественные условия и рельеф местности в военно-оборонительных целях, но при этом никогда не забывали и о художественной стороне композиции застройки кремля и города.

Главные сооружения кремля отличались монументальностью архитектуры от своего окружения, возвышаясь на холме за дубовыми стенами и башнями. Все это создавало характерную картину древнерусского города.

Но при всем этом застройка кремля Переяславля-Рязанского в 80-е годы XVII века была маловыразительной. В пониженной северо-восточной части кремля, слева, при взгляде от верхнего посада с берега Трубежа, стояла церковь Духовского монастыря с двумя небольшими декоративными шатрами (1642 г.). Западнее ее располагался архиерейский дом, имевший тогда два этажа (третий этаж надстроен в 1692 г.), рядом стоял одноглавый, приземистых пропорций Архангельский собор конца XVI века. Ближе, почти на самом берегу, где теперь стоит Рождественский собор, находился обветшавший к этому времени Успенский собор XV века. Застройка группировалась по берегу Трубежа и имела в середине северной стороны кремля свой

[1] Т. Воздвиженский. Указ. соч., стр. 162.

[2] Празднование 800-летия города Рязани (1095—1895) 20—22 сентября 1891. Рязань, 1896, стр. 11, примечание.

[1] Д. Солодовников. Переяславль-Рязанский. Рязань, 1922, стр. 38.

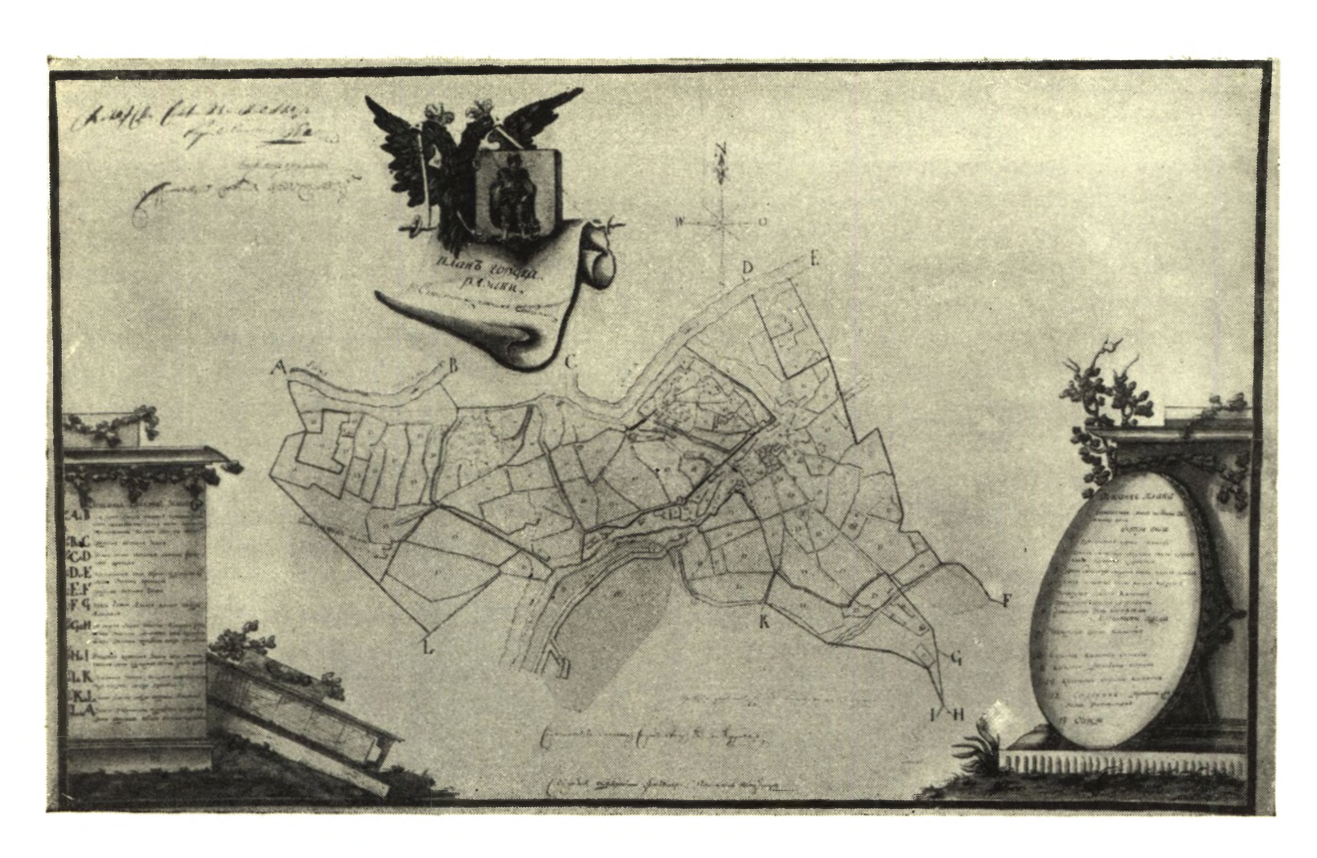



*Рис. 23. Генеральный план города Переяславля-Рязанского до перепланировки около 1780 г.*

центр. Здесь были сосредоточены архиерейский дом и два главных храма города — Успенский и Архангельский. Монументальные сооружения кремля имели незначительную, примерно одинаковую высоту, и были хаотично расположены на территории кремля. Все это позволяло говорить лишь о намечающемся архитектурном ансамбле в застройке кремля этого времени. В ней не хватало архитектурного сооружения, которое явилось бы центром существовавшей застройки и объединило бы ее в живописный ансамбль.

Сооружение Бухвостовым колоссального здания нового собора коренным образом изменило архитектурный ансамбль Рязанского кремля. Его значение для застройки кремля оказалось огромным. С возведением собора был разрешен целый ряд градостроительных задач. Статичным объемом собора значительных размеров Бухвостов создал недостававший застройке кремля композиционный центр, который объединил и подчинил себе ранее существовавшие монументальные сооружения кремля (рис. 24). Собор был поставлен в наметившемся ранее центре застройки северной стороны кремля с некоторым отступом от бровки берега. Если ни одно из ранее выстроенных монументальных сооружений по своим скромным размерам не могло служить центром в общем ансамбле застройки кремля, то новый собор придал композиции ансамбля черты общей художественной завершенности; правильно выбранный зодчим масштаб сооружения по отношению к холму, гигантские размеры собора превращали его в здание, завершавшее весь кремлевский холм. Собор, являвшийся в условиях конца XVII века своеобразным общественным центром древнерусского города, был выстроен Бухвостовым как главное сооружение кремля и всего посада. Своей статичной формой, правильно выбранной масштабностью здание собора хорошо «держит» всю застройку кремля и окружавших кремль посадов, не подавляя их своей колоссальной величиной.

Огромное здание, поставленное на подклет и увенчанное торжественным пятиглавием, видно на много километров отовсюду и хорошо отмечает место кремля и самого города задолго до того,

как при подъезде к нему становится видна городская застройка.

Новый собор поставлен в центре существовавшей застройки северной стороны кремля — на площади, которая образовалась выходящими на нее старым Успенским собором, архиерейским домом, древним Архангельским собором, и с юга — Богоявленской церковью Спасского монастыря. Бухвостов поставил новый собор так, чтобы уничтожить эту намеченную прежней застройкой площадь (в частности Архангельский собор оказался на задворках нового собора). Возводя новое здание, талантливый мастер хорошо представлял себе, что прежняя незначительная по размерам и архитектурно плохо организованная площадь [1] уже не могла дальше служить центром кремля и разросшегося города. Ему была ясна необходимость создания нового, более мощного и парадного архитектурного центра кремля и города. Поэтому зодчий поставил свое сооружение на старой площади с расчетом на создание новой более обширной площади перед западным фасадом нового собора. Расчет зодчего был верен, и через пять лет после постройки нового собора (в 1707—1709 гг.) площадь перед ним была очищена от некоторых построек, расположенных близ собора [2].

Удачно выбранным местоположением нового собора была архитектурно организована существовавшая монументальная застройка центра кремля. Новое здание так продуманно размещено в генеральном плане кремля, что вокруг его огромного куба правильным полукольцом располагаются все значительные монументальные здания. Слева с северной стороны находится старый Успенский собор [3], за ним архиерейский дом, позади нового собора — Архангельский собор, а южнее — справа — Богоявленская церковь, рядом с которой в 1702 году была выстроена Преображенская церковь. Это полукольцо прежней застройки, охватывающее новый собор с трех сторон, прекрасно воспринимается в натуре (рис. 25, 26).

Расположив новый собор таким образом, мастер подчеркнул его главенствующее значение во всей застройке кремля. Прежние монументальные сооружения своим местом во вновь созданной композиции были поставлены в подчиненное положение по отношению к центральному сооружению. Новый собор, окруженный второстепенными по величине объемами старой застройки, создал новый, более мощный архитектурный центр кремля.

Прежние монументальные кремлевские сооружения, ставшие теперь второстепенными, помимо их утилитарного назначения, выполняют также роль промежуточных по высоте объемов, увязывающих гигантский куб нового собора с рядовой застройкой кремля и города. Такое окружение хорошо увязывает здание собора с основанием — кремлевским холмом — оно дает ряд постепенных вертикальных переходов, нарастающих к центру — спокойному уравновешенному объему собора. Все это может служить примером традиционного развития ансамбля в застройке древнерусского города, так как зодчий, возводя новое сооружение, тонко подмечает и умело развивает начинающий складываться архитектурный ансамбль.

Заключая сказанное, следует отметить, что трудно более полно использовать существующую застройку в интересах нового ансамбля, чем это осуществил Бухвостов.

Возведением нового собора Бухвостов разрешил также и другую важную градостроительную задачу. Местность, где располагается Рязань, такова, что дальнейшее развитие территории города могло идти только на запад и юг от кремля. На север и восток лежали бескрайние заливные луга окской поймы. Из этих двух возможных направлений развития города главное значение приобретало западное направление, где располагался верхний посад и организовывался вне кремля новый центр города. Здесь местность была более удобна для расселения — недаром в верхнем посаде селились богачи и главным въездом в кремль всегда были западные—Глебовские ворота. К этим главным воротам кремля, как это можно видеть на плане города до перепланировки его в 1782 году, сходились пучком улицы верхнего посада. У самых ворот располагалась площадь, в которую и вливались эти улицы посада. Меньшее число улиц сходилось к Рязанским воротам, которые служили входом в кремль со

---

[1] На ней стояла пороховая («зелейная») палата.

[2] Празднование 800-летия Рязани. М., 1896, стр. 91.

[3] После возведения нового собора он стал называться Рождественским.



*Рис. 24. Общий вид Рязанского кремля. 1949 г.*

стороны нижнего посада, где селилась беднота. Как уже отмечалось, монументальная застройка к концу XVII века располагалась по берегу реки Трубеж на северной стороне кремля. Линия застройки берега своим широким фронтом была обращена в сторону Оки. Ни западная, ни южная, ни тем более, восточная сторона кремля не имели такого значения, какое имела северная лицевая его сторона. Кремль стоял на берегу Трубежа и был обращен к Оке—главному в то время водному пути.

В самом конце XVII века, ко времени возведения нового собора, такая ориентация парадной застройки кремля теряла свое прежнее значение и не отвечала новым градостроительным требованиям. Расширение города на запад — по сухопутной дороге на Москву, и намечавшийся здесь вне стен кремля, новый городской центр, настоятельно требовали изменения прежней ориентации капитальной застройки кремля. Необходимо было ориентировать застройку не на Оку, а на запад, в сторону московской дороги, которая стала в то время новой транспортной артерией, связывающей город со столицей государства. Застройка ориентировалась одновременно в сторону нового, складывающегося центра города.

Бухвостов нашел правильное решение этой задачи, поставив собор таким образом, что застройка кремля, располагаясь полукольцом вокруг собора, имеет на западной стороне разрыв. Западный фасад собора получился открытым в сторону нового, быстро растущего центра города; при этом целым рядом архитектурно-композиционных приемов зодчий подчеркнул главенствующее значение парадного и величественного западного фасада своего сооружения (табл. 9). Это

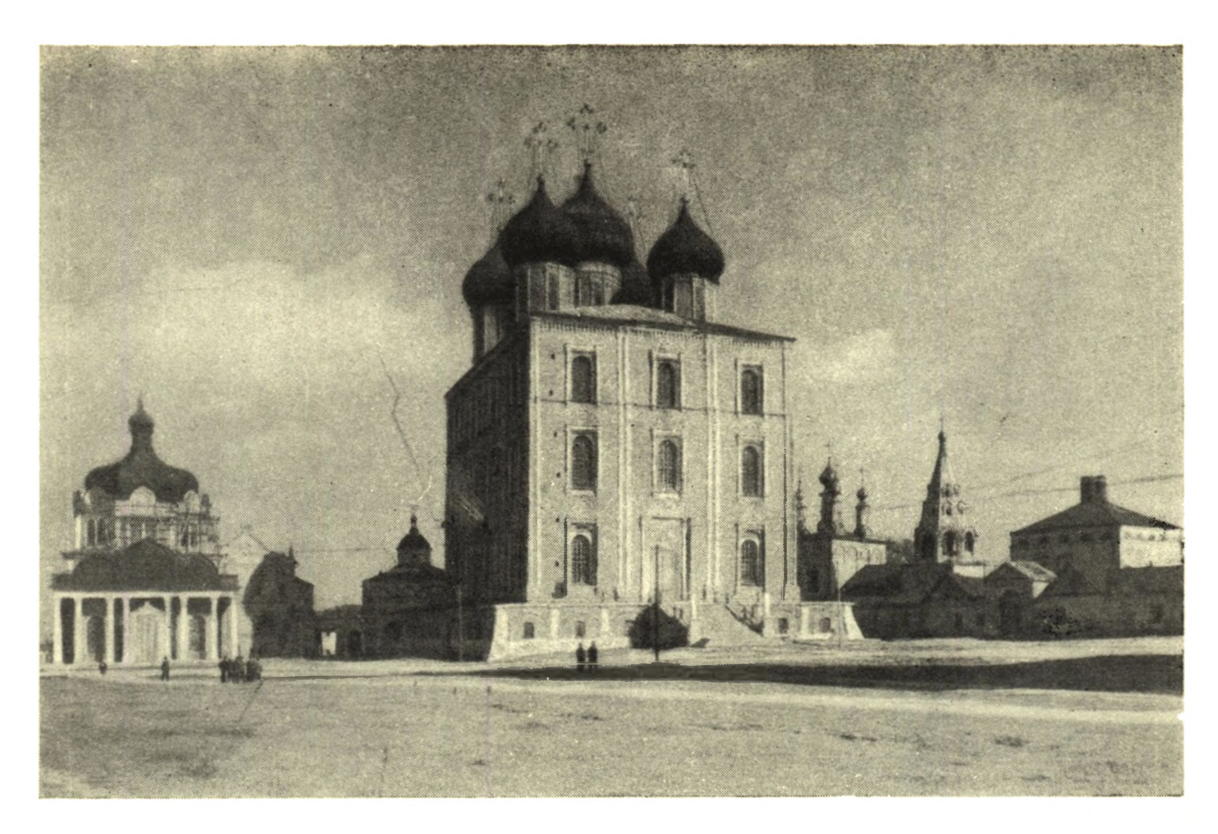


*Рис. 25. Успенский собор в Рязани среди окружающей его застройки*

достигнуто самим объемом здания, которое вытянуто с востока на запад, и композицией его фасадов: северный и южный фасады Бухвостов сделал асимметричными, в то время как главный западный фасад здания имеет регулярное, строго симметричное построение. Сдвинутое на восток пятиглавие также подчеркнуло эту ось симметрии и выделило западный фасад как главный. Огромное здание с его величественным западным фасадом изменило ориентацию парадной монументальности застройки кремля на запад, в сторону верхнего посада. Сооружением собора была создана сильная продольная ось, композиционно объединившая застройку. Известно, что вскоре после сооружения нового собора перед его западным фасадом сносятся ветхие, незначительные сооружения и образуется парадная площадь, которая органически связала древний центр — кремль со слагавшимися вне стен его, на запад от кремля, новым центром и застройкой быстро растущего города.

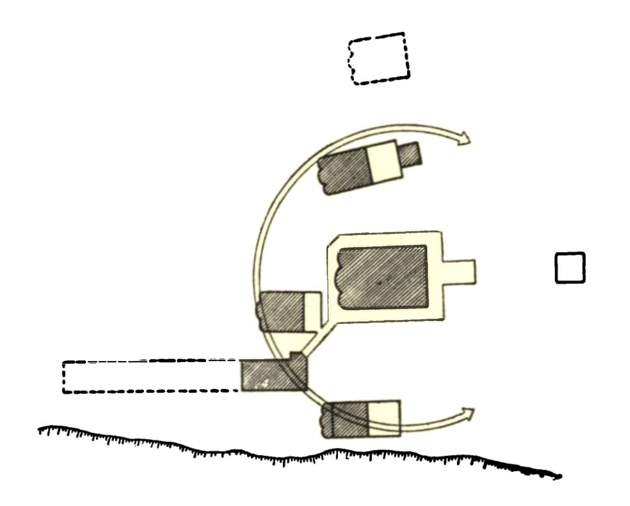


*Рис. 26. Схема расположения монументальных сооружений Рязанского кремля*

Выбор места для постройки нового собора в известной степени принадлежит строителям первого рухнувшего здания — Емельяну Калинину, Федору Яковлевичу Шарипину, Григорию Артемьевичу Сухану.

Заслуга Бухвостова заключается в том, что он, оценив правильность выбора места и зная очень плохой грунт основания, не побоялся



*Рис. 27. План города Рязани после перепланировки*

взять на себя задачу возведения огромного здания. Это могло быть только при глубоком осознании и правильной оценке Бухвостовым важного градостроительного значения собора.

Поворот композиции монументальной застройки кремля на запад, в сторону нового центра города, настолько сильно связал с ним ансамбль кремля, что не мог не найти отражения в новой планировке Рязани 1788 года. В 1778 году было образовано Рязанское наместничество, и город Переяславль-Рязанский получил название Рязань. В 1782 году разрастающийся город получил новый план с регулярной сеткой улиц (рис. 27). Три луча, излюбленные в планировках русских городов того времени, расходились от главной городской площади Нового базара. К зданию собора подходил левый из этих трех лучей — главная, самая широкая улица. Она проложена строго по продольной оси симметрии собора, вливаясь при подходе к кремлю в обширную Соборную (теперь Советскую) площадь. Западным фасадом собор замыкает перспективу главной улицы и навсегда, таким образом, увязан с новым центром города. И теперь, попадая от вокзала на центральную площадь имени Ленина, сразу же хорошо видишь древний центр города — величественный собор, замыкающий перспективу улицы Революции.

Дальнейшая застройка кремля — сооружение колокольни (1789—1840 гг.) продолжила и закрепила правильно намеченный постройкой собора поворот композиции центра кремля на запад — к городу. Колокольня, поставленная перед западным фасадом собора, упрочила связь центра кремля с городом, придав ансамблю художественную завершенность (рис. 24). После окончания постройки колокольни, в 1840 году, земляной вал, загораживавший вид на собор и центральные сооружения кремля со стороны главной улицы, был срыт на 27,7 м. Этим была значительно улучшена пространственная связь центра кремля с городом.

Таким образом, градостроительное значение нового собора состоит в том, что он объединил всю историческую застройку кремля в единый архитектурный ансамбль, изменил ориентацию застройки кремля в сторону будущего центра города и придал кремлю и всему городу запоминающийся своеобразный центр.

* * *

Сооруженное Бухвостовым здание собора представляет собой дальнейшее развитие типа древних кубических храмов. В нем повторяется план главного храма столицы государства —

Успенского собора Московского Кремля, в котором совершались важнейшие государственные акты — «посажение на стол» великого князя, а позднее, с XVI века — коронация царей и т. п. Такую же роль своеобразного общественного центра древнерусского города призван был играть и собор в Рязани. Строительство главного храма города по образцу Москвы означало, в условиях XVII века, утверждение средствами архитектуры Москвы как центра духовной и политической жизни государства и имело под собой патриотическую основу. Возведенные в это время в Рязани, Астрахани, Пскове и в других городах соборные сооружения при общей традиционной основе композиции, идущей от московского образца, имели местные архитектурные особенности (табл. 34). Это утверждало многогранное богатство русской архитектуры при единой общенациональной ее основе.

В условиях древней Руси архитектуре главного сооружения города — собору — всегда придавалось большое значение. До конца XVII века для подобных сооружений характерными были позакомарные покрытия, довольно узкие, щелевидные окна в один-два яруса, пропускавшие мало света; фасады здания членились лопатками.

Здание первоначального собора было выполнено в формах зодчества середины XVII века, как это можно судить по дошедшему до нас тексту подрядной записи (см. приложение, стр. 137) [1]. Основной объем его имел с трех сторон пристройки разной высоты с рундуками, крытыми сводами и лестницами. Перекрытие собора было позакомарным.

В композиции своего сооружения Бухвостов отступает как от приемов и форм старого собора, так и от предшествующей архитектуры середины века. Основой нового собора является простой, близкий к кубу объем; мастер лишь незначительно вытягивает форму куба вверх и в западном направлении. Это придало объему стройность и подчеркнуло продольную ось композиции сооружения, связанную с общей продольной направленностью в расположении кремлевской застройки.

Мастер отбрасывает пристройки, ставит основной объем на высокий подклет, увеличивающий высоту здания и придающий архитектурному облику сооружения парадность и торжественность (табл. 7). Вместо узких щелевидных окон зодчий устраивает три яруса огромных светлых окон, а вместо обычных прежде незначительных по высоте входов внутрь собора ведут три величественных, огромной высоты портала (табл. 9, 14). Завершением стен служит красивый горизонтальный карниз, заменивший традиционные закомары (табл. 32). От заветов старины остались пятиглавие и алтарные выступы. Стремясь к простоте формы основного объема, зодчий уменьшает значение апсид в общей композиции: большую часть алтарных помещений он включает в основной объем, оставляя снаружи лишь незначительную их часть. Смещение пятиглавия на восток способствует впечатлению парадности главного западного фасада здания. Перечисленные особенности придали колоссальному зданию, сверкающему на солнце множеством огромных окон, облик величественного дворцового сооружения (табл. 7).

В древнерусском зодчестве были выработаны, как известно, свои безордерные системы построения зданий, в которых прекрасно выражена логика их построения. При этом расположение и характер убранства всегда тесно увязывался с конструктивной и художественной логикой построения здания в целом. Если в середине XVII века особенно пышное развитие получала декоративная сторона архитектуры — узорочье, то к концу века большое значение приобрел ордер.

Рязанский собор является одним из ранних в русской архитектуре примеров мастерского применения ордера как средства масштабной характеристики сооружения и усиления его художественной выразительности.

В убранство здания входят спаренные вертикальные колонки — тяги, которые расположены на месте традиционных лопаток фасада — на углах здания в местах примыкания внутренней стены к наружной и против внутренних столбов интерьера. Таким расположением их Бухвостов выразил во внешнем облике здания тектоническую структуру объемной формы и ее поверхностей — стен. Оконные проемы и входы имеют декоративные обрамления. В убранстве здания

[1] Известия Археологического Общества, Спб., 1861, т. III, вып. 3, стр. 214; Т. Воздвиженский. Указ. соч., стр. 183—185.



*Рис. 28. Успенский собор в Рязани. Северный фасад*



*Рис. 29. Успенский собор в Рязани. Часть обрамления окна второго яруса*

прослеживается единый прием, общий для обрамлений входов и окон. По сторонам проема приставлены колонны, которые поддерживаются белокаменными резными кронштейнами, заделанными в кладку стены; на кронштейнах же лежит белокаменная профилированная подоконная плита, сверху колонны несут раскрепованный антаблемент, имеющий выше своеобразное завершение в виде декоративного кокошника (табл. 14, 20, 25, 26).

Каждому горизонтальному ярусу окон, в зависимости от высоты его расположения, соответствует различно трактованная общая форма наличника, которая с высотой упрощается в деталях. Более детально разработано обрамление оконных проемов первого яруса (табл. 19, 24), колонны и кронштейны их покрыты резьбой, изображающей мотивы изобилия природы. Ниже подоконной плиты, между кронштейнами, имеются белокаменные резные вставки. Наличники окон первого яруса представляют собой поле белокаменной резьбы, окаймленное сверху красивой волнистой линией профиля (табл. 24). Тот же прием использован и для обрамления входов, которые еще больше украшены, чем окна первого яруса. Убранство входов зодчий расположил в нескольких плоскостях, обнаруживая тем самым толщу стены. В обрамление введена дополнительная пара витых колонн, покрытых тончайшей резьбой, и широкие откосы проемов, также имеющих резные вставки. Антаблемент над колоннами порталов обогатился двойной раскреповкой над каждой парой колонны (табл. 15, 19); соответственно богаче выполнено и завершение обрамления входов. Такое развитие декоративного обрамления в глубину выделяет порталы на глади стен богатством их убранства и глубокой светотенью. Показывая толщу стены в

порталах, зодчий подчеркивает мощность реальной основы сооружения — стены в нижней, наиболее нагруженной ее части. Как любопытную особенность, необходимо отметить, что мастер выкладывает откосы и арку, перекрывающую дверной проем, с разворотом плоскости откоса наружу (табл. 15, 19). Арка, выложенная таким «неконструктивным» приемом, создает впечатление большой легкости стены; чтобы убедиться в верности этого суждения следует мысленно представить себе глубокую арку выложенной нормально к поверхности стены; в таком случае, нависая, она создаст впечатление большой тяжести массивной стены.

Окна второго яруса (табл. 24, 26) имеют те же формы обрамления, но упрощенные в деталях. Нижняя треть колонн здесь также покрыта резным узором, но выше колонна обтесана гладко, на восемь граней. Кронштейны колонн получили упрощенную форму и лишены сплошной резьбы. Завершения этих окон отличаются от подобных украшений окон первого яруса — рисунок их более крупный и рельефный (табл. 24); нет сплошного заполнения поля тимпана мелкой резьбой, оно оставлено гладким[1]. Между кронштейнами имеются резные вставки меньшего размера.

Такие изменения основного приема обрамления в окнах второго яруса обусловлены высотой их расположения; они недоступны для обозрения с галереей и рассчитаны на рассмотрение их с удаленных точек зрения. Детали окон третьего яруса (табл. 26), находящиеся на большей высоте, еще более упрощены. Различны на разных ярусах и пышные, регулярного рисунка, капители колонн, обрамлений окон и дверей (табл. 23).

Тот же прием обрамления использован и для окон барабанов глав (табл. 9), но здесь все детали приобретают еще более простые формы. Особенно хороши предельно простые, но выразительные по рисунку белокаменные кронштейны колонн барабанов глав (табл. 33). На огромной высоте всякое измельчение в деталях не будет замечено при взгляде с земли, и зодчий резко упрощает все профили и детали.

Общий для всего убранства здания прием прослеживается и в композиции огромных плоскостей его фасадов. Но здесь та же прямоугольная рама обрамления охватывает уже три, расположенных одно над другим окна; они имеют с боков колонны — тяги, а сверху — общее завершение в виде венчающего карниза (табл. 32). Нетрудно заметить, что эти композиционные элементы являются основным мотивом фасадов здания: группируясь по три или четыре, они создают запоминающийся гармоничный ритм фасадов собора. Принятая зодчим композиция фасадов здания, объединенных общим ритмом повторяющихся элементов, придает внешнему облику сооружения большое единство. В этом ритме сгустками колонн на углах выделен строго симметричный западный фасад.

Таблица основных показателей ордера, примененного в здании собора

| № п/п. | Наименование частей здания | Отношение высоты колонны к нижнему диаметру: В убранстве собора в Рязани | Отношение высоты колонны к нижнему диаметру: Обычно принимаемое в коринфском ордере | Отношение высоты колонны к осевому интерколумнию: В убранстве собора в Рязани | Отношение высоты колонны к осевому интерколумнию: Обычно принимаемое в коринфском ордере |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Окно I яруса . . . . | 15,6 | В среднем | 1,60 | В среднем |
| 2 | Окно II яруса . . . | 15,0 | 8—10 | 1,45 | 2,90 |
| 3 | Окно III яруса . . . | 13,5 | до 11 | 1,27 | 3,90 |
| | Западный портал: | | | | |
| 4 | внешняя пара колонн . . . . . . | 18,0 | — | 1,14 | — |
| 5 | западающая пара колонн . . . . . | 16,3 | — | 1,26 | — |
| | Барабаны глав: | | | | |
| 6 | центральная глава | 22,0 | — | 3,80 | — |
| 7 | остальные главы . | 18,5 | — | 3,32 | — |

Из таблицы видно, что в декоративных обрамлениях окон и входов здания Бухвостов применил колонны значительно (примерно в 1,5—2 раза) тоньше обычных колонн коринфского ордера; интерколумний против обычного увеличен вдвое. Антаблемент колонн — своеобразный, очень легкий, также далек от обычных пропорций антаблемента коринфского ордера. В результате при взгляде на здание собора, где расположение окон и дверей с их обрамлениями является основным средством художественной композиции огромных плоскостей фасадов, создается впечатление большой легкости массивных толстых стен здания (табл. 7). Это не единственное из средств, которыми пользуется талантливый зод-

[1] Очевидно, это и дало повод позднее закрасить его общим со стенами цветом.

чий для достижения впечатления легкости огромного массивного сооружения. Фактическую толщину стены скрывает от зрителя близкое к наружной ее поверхности расположение оконных переплетов, в которые первоначально вместо стекол была вставлена слюда. Сами оконные и дверные проемы, огромные по размерам, значительно уменьшают поверхность стен, а оставшуюся их плоскость зодчий расчленяет декоративными колоннами. Эти колонки, зрительно концентрируя в себе активные силы тяжести, своим местоположением выявляют во внешнем облике сооружения его внутреннюю структуру. Колонки-тяги зрительно несут на себе — подпирают венчающий карниз здания; прием покрытия тела колонн (обрамляющих окна и двери) резьбой зрительно уменьшает их несущие способности. Эти особенности убранства служат общей цели — достижению зрительного облегчения массивной стены.

Разбивка фасадов окнами на три яруса по высоте (впервые в русском зодчестве примененная Бухвостовым в сооружениях соборного типа), расчленила огромную гладь стены на соразмерные и привычные человеку (по жилым домам и общественным сооружениям) отрезки (табл. 7). Окна, расположенные вертикально одно над другим, дают возможность почувствовать огромную высоту сооружения, соразмерить ее привычным человеку элементам — оконным и дверным проемам. Так как эти элементы здесь имеют необычно большие размеры, то и все здание представляется необычно большим, но не подавляющим человека сооружением.

Разбивка фасадов на три яруса вносит в архитектуру здания новую черту, не свойственную прежним зданиям такого же рода. Внутри собора зритель по контрасту с наружным, как бы «этажным» построением фасадов бывает захвачен впечатлением необычайной высоты огромного светлого зала. Здесь также три яруса окон (табл. 39) дают возможность почувствовать большую высоту внутри собора. Лишенные здесь каких-либо масштабных человеку обрамлений, они создают впечатление необычайной высоты, воздушности интерьера, что усиливается массой света, льющегося через многочисленные окна.

Интересно отметить средства, с помощью которых зодчему удалось достичь впечатления устремленности внешнего архитектурного объема здания вверх. Ордер декоративных обрамлений окон имеет характерные изменения соотношений высоты колонны к осевому интерколумнию: в окнах I яруса — 1,60 м; в окнах II яруса — 1,45 м; в окнах III яруса — 1,27 м.

Это соотношение показывает, что Бухвостов придал формам оконных проемов и их декоративным обрамлениям меняющиеся пропорции, которые с высотой становятся менее вытянутыми вверх (табл. 9). Такой приём утрирует нормальное перспективное сокращение высоты окон верхних ярусов, вследствие чего здание представляется зрителю выше своих реальных размеров, — архитектурные массы его получают устремление, рост вверх.

Сказанное свидетельствует о тонком понимании Бухвостовым архитектурной выразительности ордерных композиций, о свободном владении им пропорциями ордера и мастерском умении использовать эти познания в своих целях. Этот и другие приемы усиления перспективной высоты сооружения, например прием спаренных колонн — тяг вверху, сближающихся друг с другом, воздействуют с наибольшей силой при обозрении здания вблизи, а с удалением от него эффективность этих приемов исчезает. Вместе с тем отпадает и необходимость в них, ибо, находясь на значительном от здания расстоянии, зритель уже не испытывает чувства подавленности огромной массой сооружения (рис. 24).

Зодчий очень слабо намечает промежуточные горизонтальные членения фасадов: он маскирует малозаметный первый уступ стены и слабо выделяет второй горизонтальный уступ, на котором «поставлены» окна третьего яруса. Место этого пояска определяется часто встречаемым в русском зодчестве соотношением диагонали квадрата к его стороне [1].

Такое местоположение горизонтального членения фасада придает зданию стройность, основанную на убывании высоты ярусов вверх.

В результате применения описанных выше архитектурных средств зодчий добился масштабности колоссального объема здания, делающей его соразмерным человеку.

[1] Общая высота здания от пола гульбища является диагональю квадрата, построенного на отрезке высоты от гульбища до этого горизонтального пояска.



*Рис. 30. Успенский собор в Рязани. Дверные полотна южного входа*

Анализируя убранство здания собора, необходимо отметить большое чувство меры в применении и распределении зодчим декоративных элементов здания. Лишь основные, необходимые элементы здания имеют убранство — его двери и окна; отмечены также углы стен и их пересечения (табл. 7). Такой принцип соответствует мудрому, выработанному веками приему распределения декоративных средств в деревянной избе — наиболее массовом типе русского народного зодчества.

В композиции фасадов собора легко прослеживается основной мотив прямоугольного обрамления, используемый зодчим в различных вариантах. Видоизменяя этот основной мотив в зависимости от его назначения (например, дверной портал), а также от высоты расположения (например, наличники окон), мастер создает изменяющийся вертикальный ритм фасадов собора. Объединив три окна по высоте колонками-тягами в укрупненное прямоугольное обрамление, зодчий создает ритмический строй огромных плоскостей фасадов здания: три таких укрупненных обрамления создают западный фасад, а северный и южный фасады образуются четырьмя теми же составными частями. Использование единого мотива позволило мастеру достичь исключительного единства и простоты общей композиции, которые отличают это выдающееся произведение Бухвостова (табл. 7, 8).

Отсутствие излишеств в убранстве создает художественный контраст, заключающийся в сочетании глади простой кирпичной стены и насыщенных резьбой белокаменных деталей фасадов. Рисунок резьбы убранства здания своеобразен и самобытен. Например в резьбе колонн встречаются реалистически трактованные листья, цветы, плоды — мотивы изобилия растительного мира, и все это переплетается в узорный ковер, покрывающий ствол колонны. Рисунок резьбы колонн имеет вертикальную ось симметрии; мотив рисунка как бы развивается, растет вверх. Характер рисунка резьбы колонн отличается от аналогичного убранства других сооружений конца XVII века, где обычным мотивом украшения колонн является виноградная лоза, обвивающая колонну.

В убранстве здания проявились особенности народного искусства. Здание возводилось руками мастеров-выходцев из народа, поэтому здесь отразились черты, свойственные произведениям русского народного искусства. Праздничное впечатление архитектурного облика здания создается разнообразием рисунка белокаменной резьбы, цветистостью сочетания красного цвета кирпича и белого камня.

Резьба завершений входов и окон первого яруса, белокаменные резные вставки и «доски» откосов дверей носят черты, характерные для древнерусской народной «плоской» резьбы. Такая резьба ведет свое происхождение от сплошной порезки доски, применявшейся в древнерусском деревянном зодчестве.

* * *

Высокое художественное совершенство архитектурного облика здания явилось результатом простоты и ясности общего замысла зодчего. Реальный объем сооружения и образующие его массивные стены мастер принимал и как основу архитектурно-художественной композиции здания.

Построением гармоничного объема сооружения Бухвостов разрешает основную задачу создания выразительности архитектурного образа. Это роднит архитектуру собора с прогрессивными традициями русского национального зодчества. Украшения мастер применяет разумно и скупо в соответствии с тектоникой построения архитектурного организма здания. Вместе с тем архитектура здания является примером широкого и своеобразного использования ордера, когда его изобразительность используется и для достижения масштабности сооружения, и для достижения впечатления легкости колоссального сооружения; одновременно ордер здесь служит средством, подчеркивающим реальность мощной основы сооружения — стены, легко несущей все убранство.

Традиции мудрой простоты зодчества получили в композиции рязанского собора весьма полное выражение. Сооружение свидетельствует о дальнейшем развитии Бухвостовым этих традиций в новых условиях, в более ярком и красочном их воплощении, отвечающих новому, светскому мировоззрению передовых слоев русского общества конца XVII века.



*Рис. 31. Покровский собор в Измайлове*

По большому чувству меры, проявленному зодчим в убранстве сооружения, по немногочисленности декоративных средств и лаконичности их применения, по необычайной простоте решения фасадов — рязанский собор заметно выделяется среди современных ему подобных сооружений. В этом отношении он является антиподом бесстолпным храмам середины XVII века, чрезмерно насыщенным разного рода украшениями.

Сравнивая архитектуру здания рязанского собора с подобным ему Покровским собором (1671—1679 гг.) в Измайлове, собором Введенского монастыря в Сольвычегодске (1689—1793 гг), Троицким собором в Пскове (1691—1699 гг), Успенским собором в Астрахани (1700—1710 гг.) и другими сооружениями конца XVII века, можно яснее увидеть особенности, определить место и значение этого крупнейшего

произведения Бухвостова в развитии русского зодчества своего времени.

Перечисленные сооружения имеют одно и то же назначение и построены приблизительно в одно время. Первым по времени постройки является Покровский собор в Измайлове в Москве (рис. 31). Это здание характерно сочетанием в своей композиции многих традиционных черт архитектуры, типичных для подобных сооружений предшествующего времени с четко наметившимися новыми приемами, которые получат свое дальнейшее развитие в русском национальном зодчестве конца XVII века.

Здание Покровского собора, кубический пятиглавый тип которого роднит его со всем предшествующим развитием соборных сооружений, имеет позакомарное покрытие; барабаны глав несут характерное для середины века убранство[1]. С трех сторон здание имеет три крыльца, выполненных так же в формах середины XVII века и близких к подобному устройству крыльца западного фасада Успенского собора в Московском Кремле.

Покровский собор имеет два яруса больших светлых окон, из которых нижние расположены низко, вблизи пола храма. В соборных сооружениях предшествующего времени узкие, щелевидные окна располагались обычно на значительной высоте от пола (см., например, характерное расположение окон Смоленского собора Ново-Девичьего монастыря в Москве (1524—1525 гг.).

Закомарные плоскости сплошь покрыты ковром цветных изразцов, образующих своеобразный красочный декоративный пояс, венчающий основной массив здания; это перекликается с убранством барабанов глав, которые поверху имеют аналогичный пояс изразцов.

Нижняя горизонтальная граница изразцовой облицовки стен здания четко выделяется на фасадах, создавая таким, чисто декоративным еще приемом, видимость горизонтального завершения стен. Сам по себе новый прием украшения соборного сооружения изразцами позднее был менее удачно повторен в Успенском соборе Иосифова-Волоколамского монастыря (1688—1692 гг.). Плоскости фасадов собора в Измайлове вместо традиционных лопаток расчленены спаренными колонками-тягами. Подобные тяги, всегда одиночные, широко применялись во Владимиро-Суздальском зодчестве XII—XIII вв., откуда, возможно, их и заимствовали мастера конца XVII века.

В композиции здания Покровского собора еще мало нового по сравнению с тем, что позднее в полную силу выявилось в целом ряде строек, в частности, в рязанском Успенском соборе. Зодчему собора в Измайлове трудно было сразу освободиться от тяготевших над ним традиций и поэтому он объединяет на фасадах два больших светлых окна одним общим, вытянутым вверх наличником, отдаленно напоминающим узкие щелевидные окна предшествующих соборных храмов. Горизонтальное завершение стен так же только лишь намечено, а завершает здание традиционное позакомарное покрытие.

Прием устройства горизонтального карниза, над которым располагаются закомары, после Архангольского собора Московского Кремля (1505—1509 гг.) встречается в русском зодчестве до конца XVII в, например в четырехстолпном храме в Вязёмах (конец XVI века). Яркая новизна этого приема в Покровском соборе заключается в сочетании горизонтального (декоративного) завершения плоскости стен с общим, необычайно простым решением фасадов здания. Простота и ясность композиции симметричных фасадов собора сделали более уместным и художественно более оправданным данный прием, чего нельзя сказать о храме в Вязёмах с его измельченными и раздробленными фасадами.

В композиции Покровского собора в Измайлове, впервые в соборных сооружениях конца XVII века, встречаемся с четким ярусным построением строго симметричных, простых фасадов, с большими окнами, т. е. с теми новыми чертами, которые получили свое развитие в рязанском соборе. Сказанное позволяет считать Покровский собор предшественником собора в Рязани.

Характерной особенностью собора Введенского монастыря в Сольвычегодске (рис. 32), который также можно считать предшественником собора в Рязани, является наличие в нем многих черт новизны в сочетании с рядом приемов зодчества середины XVII века. Так, например, в использовании возможностей ордера мастера,

[1] См., например, подобную декоративную аркатуру по приставным колонкам Преображенского собора Новоспасского монастыря (1645—1647 гг.) в Москве.



*Рис. 32. Собор Введенского монастыря в городе Сольвычегодске*

строившие собор, делали заметный шаг вперед в сравнении с другими сооружениями этого времени; в то же время двухэтажная крытая галерея и крыльцо с двойными арочками являются мотивами старины и придают всей композиции известный оттенок более ранней архитектуры.

В композиции собора в Сольвычегодске имеются и другие приемы, которые позволяют говорить о недостаточном понимании зодчими ордерных композиций, — так, например, венчающий карниз верхнего яруса в средней части фасадов разорван фронтончиком, а декоративная арка опущена ниже этого карниза. Очевидно, слишком сильные стремления мастера к декоративности позволяли ему применять такие приемы. В соборе Введенского монастыря мы впервые в зодчестве конца XVII века встречаемся с применением в ордере ионических капителей.

Собор в Сольвычегодске имеет инженерное новшество, отличающее его от всех соборных



*Рис. 33. Троицкий собор в Пскове. Часть оконного наличника*

сооружений своего времени: здание не имеет внутренних столбов, но при этом смелая и оригинальная конструкция мощных перекрещивающихся арок позволила сделать световыми все пять глав здания собора.

Крытая двухъярусная галерея Введенского собора имеет сходство с подобной галереей Благовещенского собора (сооруженной в середине XVI века) в Московском Кремле. Здание не стоит на ней подобно рязанскому собору, а имеет крытую галерею лишь с трех сторон, что сближает Сольвычегодский собор с церквами села Остров (середина XVI в.), села Медведкова (XVI—XVII вв.), села Городня (вторая половина XVI в.), села Вязёмы (конец XVI в.), также имеющими с трех сторон подобные крытые галереи. Окна Введенского собора в Сольвычегодске (за исключением двух на западной стене, выходящих на галерею) расположены высоко над полом, что было свойственно ранним подобным сооружениям.

Более полное и широкое использование ордера в соборе Сольвычегодска является новизной в сравнении с использованием ордера в композиции собора в Рязани. Но наличие двухъярусной крытой галереи, деталей и приемов архитектуры середины XVII века в общей живописной системе убранства здания, не позволяет считать собор в Сольвычегодске дальнейшим шагом вперед в сравнении с рязанским собором. Здесь не хватает ясности, простоты композиции целого — этих бесспорных достижений мастера рязанского собора.

Троицкий собор Пскова, современный рязанскому по времени возведения, близок по характеру своей архитектуры псковскому зодчеству. Устойчивые традиции самобытной школы псковского зодчества, даже спустя много времени после утери Псковом политической самостоятельности, оказались весьма живучими и влияли на архитектуру сооружений конца XVII века. Троицкий собор имеет простой и несколько суровый облик, что выделяет его из круга красочных, насыщенных белокаменным убранством сооружений «нарышкинского барокко». Вместе с тем план и общее пространственное построение здания сходны с другими рассматриваемыми соборными сооружениями. Здесь, в Пскове, куб собора поставлен на подклет, который с трех сторон окружен крытой двухэтажной галереей. Это сближает его с собором в Сольвычегодске. Собор в Пскове выделяется среди соборных сооружений рассматриваемой группы тем, что он сохранил традиционные для псковского зодчества лопатки фасадов и барабанов глав, а также декоративное изображение закомар. Галерея имеет глухие стены с маленькими окнами. При всем этом здание несет на себе новые черты, свойственные зодчеству конца XVII века, такие, как два яруса больших светлых окон, делающих светлыми внутренние помещения. Любопытно, что окна с высотой получают все большие размеры, в то время как в рязанском соборе в верхних ярусах они уменьшаются. Своеобразный



*Рис. 34. Успенский собор в Астрахани. Галерея гульбища*

прием увеличения размеров окон с высотой их расположения придает легкость верхним ярусам сооружения, оставляя более тяжелой его нижнюю часть, где преобладают глухие плоскости стен, прорезанные небольшим числом окон. Скромное убранство здания отличается стилистическим единством и состоит из наличников окон, очень своеобразных по рисунку (рис. 33), карнизов и тяг простых профилей.

Собор в Пскове в значительной степени тяготеет по своей архитектуре к более ранним сооружениям. В нем не столь последовательно, как в композиции собора, выстроенного Бухвостовым, выражена та новизна, которая характеризует зодчество конца XVII века. Здесь нет парадности и простоты, свойственных рязанскому собору, но отсутствие строгой системы в композиции снижает выразительность облика сооружения. Архитектура Троицкого собора отличается своим единством со всем исторически сложившимся архитектурным обликом древнего Пскова.

Собор в Астрахани возведен при участии Д. Мякишева после сооружения рязанского собора. Это уже дальнейший шаг вперед в развитии зодчества конца XVII века.

В сравнении с рязанским собором собор в Астрахани несет характерное для конца XVII и начала XVIII веков еще более пышное и богатое убранство (вспомним Строгановскую церковь в Нижнем Новгороде, церковь в Дубровицах, Успения на Покровке и другие сооружения рубежа XVII—XVIII веков).

Собор в Астрахани характеризуется стройными пропорциями основных членений, его внешний облик более наряден; здание отличается остроумным приемом использования декоративных закомар для создания открытых аркад кругового обхода по верху здания.

Наиболее богатое убранство Мякишев сосредоточивает на барабанах глав астраханского собора, в то время как Бухвостов, наоборот, предельно упрощает убранство верхних частей своего здания. В астраханском соборе не наблюдается также и определенной закономерности в убранстве окон, характерной для собора в Рязани, где верхние окна украшены проще и скромнее. Наличники окон первого яруса Д. Мякишев делает одинаковыми с обрамлениями окон второго яруса, где эти завершения образуют сплошной декоративный пояс белокаменной резьбы. Богатому верхнему поясу снизу отвечает еще более насыщенная декоративными средствами аркада галереи гульбища (рис. 34) с характерными для середины XVII века двойными арочками с висящими гирьками. Логичность расположения убранства собора в Рязани придает ему бóльшую художественную законченность и совершенство, чем это можно наблюдать в убранстве астраханского собора. Детали белокаменного убранства собора, выполненного под руководством Мякишева, близки к деталям убранства сооружений середины XVII века (особенно это замечание относится к аркаде галереи гульбища).

С более ранними соборными сооружениями XV—XVI веков[1] рязанский собор роднит его традиционный план и простота архитектурного облика.

Отличием рязанского собора от других ему современных соборов явилось отсутствие позакомарного покрытия, горизонтальный карниз при четырехскатной кровле, три яруса больших светлых окон, новые детали убранства и постановка здания на открытой террасе-гульбище[2].

[1] Например, с Успенским собором Московского Кремля, Софийским собором в Вологде, Успенским собором Троице-Сергиева монастыря.

[2] Смоленский собор Ново-Девичьего монастыря также имел первоначально открытую низкую террасу, окружавшую здание с трех сторон. В отличие от него рязанский собор поставлен на высокое гульбище, что придало парадность всей композиции.

С современными ему однотипными сооружениями собор в Рязани имеет общие новые черты, характерные для зодчества конца XVII века. От подобных сооружений своего времени Успенский собор в Рязани отличается простотой монументального объема, органичной увязкой расположения убранства здания с его объемной композицией.

Эти характерные особенности определяют место произведения Бухвостова среди одновременных сооружений. Совершенство новых, типичных для конца XVII века черт его архитектуры позволяет считать такие сооружения, как соборы в Измайлове и Сольвычегодске, сохранившие в своей композиции ряд мотивов и приемов, характерных для зодчества середины века, предшественниками рязанского собора. Собор в Астрахани принадлежит к последующей стадии развития зодчества, когда нарастание пышности убранства сопровождалось усложнением приемов композиции, характерных для конца XVII и начала XVIII века.

Рязанский собор простотой и ясностью построения, своей величественностью и парадностью в известной степени предвосхитил пути дальнейшего развития русской архитектуры в XVIII — начале XIX веков. Сравнивая собор в Рязани с другими сооружениями того времени — трапезной палатой (1680—1683 гг.) Симонова монастыря, трапезной палатой (1686—1692 гг.) Троице-Сергиева монастыря, зданиями Сухаревой башни (1692—1701 гг.), главной аптеки (начало XVIII в.), с жилыми домами Голицина (до 1689 г.), Троекурова (1696 г.), Волковых (конец XVII в.) в Москве — необходимо прежде всего отметить сходство ярусного построения фасадов собора со светскими и жилыми постройками. Эти и другие постройки конца XVII века вне зависимости от их назначения имеют стилистическое единство. Как и собор в Рязани, все они имеют общее для зодчества конца XVII века красочное убранство, большие светлые окна и симметричные построения.





ГЛАВА IV

# СТРОИТЕЛЬСТВО ЦЕРКВИ В СЕЛЕ УБОРЫ

В 1694 году крупный вельможа П. В. Шереметев «Меньшой»[1] задумал выстроить в своей подмосковной вотчине — селе Уборы — каменную церковь.

Село Уборы расположено на старинной дороге из Москвы в Саввин-Сторожевский монастырь и находится в 26 км от столицы вверх по течению реки Москвы.

В старину село называлось Убора, что красноречиво говорило о живописности расположения села на опушке большого позднее вырубленного бора (У бора)[2].

Местность в окрестностях села по берегам рек Москвы и Истры исстари была заселена. Здесь по дороге в Саввин монастырь, который часто навещали русские цари, располагались многочисленные вотчины тогдашней знати.

В Подмосковье в это время развернулось строительство усадебных храмов.

Неизвестный нам зодчий заканчивал замечательный храм в селе Фили — вотчине родного дяди царя — Л. К. Нарышкина.

П. В. Шереметев занимал высокие посты на государственной службе, соответствовавшие

[1] «Меньшим» он назван в отличие от киевского воеводы, его дяди Петра Васильевича «Большого» Шереметева — отца фельдмаршала графа Бориса Петровича Шереметева.

[2] Впервые двойное наименование села Уборы—Спасское-Уборы — встречается в переписной книге 1678 г.

должности министра в позднейшее время. Решив украсить свою вотчину храмом[1], он стремился передать подряд на строительство лучшему мастеру — зодчему с известным именем. Подряд на строительство храма получил Бухвостов, пользовавшийся в то время широкой известностью среди заказчиков.

В 1694 году[2] Бухвостов подрядился совместно с крепостными же Михаилом Тимофеевичем и Митрофаном Семеновым у боярина П. В. Шереметева «Меньшего» в «Звенигородской его вотчине селе Спасском Убора тож, сделать церковь каменную и отделать было нам ее всю против записи на срок сентября к 8 числу 203 (1695 — *П. Т.*) году».

Закончить строительство церкви в селе Уборах к оговоренному сроку Бухвостов не смог, так как он руководил в это время постройкой собора в Рязани и надвратного храма Воскресенского монастыря на Истре. Это вызвало тяжбу

[1] До постройки существующей каменной церкви в селе была деревянная церковь, построенная около 1673 г. (ЦГИАЛ, фонд Шереметевых, № 1088, опись 2, листы 80—81).

[2] Между общепринятой датировкой начала строительства церкви и данными архивных документов имеется расхождение. В архивных документах неоднократно упоминается срок заключения подрядной на строительство церкви — 10 января 7202 г., что в переводе на современное летоисчисление означает 10 января 1694 г. В том же 1694 г. приступили к строительству храма.

с заказчиком постройки Шереметевым. Сохранившаяся в архивах переписка по этому делу [1] дает обширный материал для биографии Бухвостова, а также представление об условиях работы крепостных архитекторов в конце XVII века (см. приложение, стр. 102).

Учитывая свою большую занятость на работах в Рязани Бухвостов передает подряд на строительство церкви в Уборах другому подрядчику — К. Бакрову [2], а сам уезжает в Рязань на постройку собора.

Бакров с товарищами весной 1694 года приступил к работам: «в том селе Спасском церковь делать... с весны почали и все лето делали».

За это время они успели выложить здание на высоту около шести метров, после чего работы прекратились [3].

Впоследствии Бухвостов в одном из объяснений свидетельствует, что Бакров приостановил работы в Уборах потому, что заказчик храма Шереметев изменил композицию храма: он велел делать на «столпе церковной» четверик, а уже на нем выкладывать объем восьмерика. Это не было оговорено в договорной записи, поэтому Бакров без согласования с Бухвостовым не соглашался на такое крупное изменение композиции сооружения и дополнительные строительные работы и приостановил строительство церкви. Бакров несправедливо ссылался также на недостаток строительных материалов.

8-го сентября 1695 (7203) года истекал срок, к которому Бухвостов обязался закончить постройку храма в Уборах. Но работа к указанному в договоре сроку была не окончена. Встревоженный Шереметев подает челобитную, где, изложив суть дела, просит прислать из Приказа Каменных дел подмастерье осмотреть и описать выполненную работу, сыскать товарищей Бухвостова, а самого вызвать из Рязани.

По этой челобитной в Рязань для розыска и задержания Бухвостова был послан от Приказа Каменных дел пристав Федор Колобов, но задержать Бухвостова он не мог, так как «...поймать себя он Якушко, не дал и от них посыльных людей ушел» [1].

[1] ЦГАДА. Архив М. Ю. Столбец разряда Приказного стола $\frac{2001}{5734}\left(\frac{7205}{1697}\right)$.

[2] См. приложение, стр. 103.

[3] Там же.

По этой же челобитной вскоре из Приказа Каменных дел в Уборы приезжал каменных дел подмастерье Данила Калинин. Он сделал опись выполненным работам, из которой мы и узнаем часть работ, выполненную Бакровым; это позднее подтверждает сам Бухвостов в своем объяснении по «делу».

Бухвостов по вызову Шереметева был отпущен из Рязани в Уборы весной 1695 года. Верный своей подрядной записи, он быстро исправляет положение и за сезон 1695 года выполняет все основные работы по строительству храма [2]. Полностью завершить работы на этот раз он не смог из-за отсутствия необходимых материалов [3].

После остановки работ Бухвостов заключает с Шереметевым 21 августа 1695 года новую подрядную запись на окончание работ, где подробно перечислены оставшиеся недоделки, назначен новый — второй срок для окончания строительства храма (к первому июля 1696 года) за прежнюю договоренную цену — 250 руб.

В этой новой подрядной записи Бухвостов отмечает: «...а резные всякие дела к той церкви и окнам, к дверям столбы и к окнам коруштыни делали у него боярина Петра Васильевича иные подрядные мастера, а не мы подрядчики и тем резным делам, где им доведется быть ныне не поставлены, и то вышеописанное всякое каменное строение, что писано в сей записи выше делать нам, подрядчикам, самым добрым мастерством»... [4].

[1] А. Сперанский. Очерки по истории Приказа Каменных дел Московского государства М., 1930, стр. 167.

[2] «...то де каменное строение, наняв иных каменщиков, окроме его Куземки Бакрова с товарищи, его то дело делал до Ильина дни (2 августа), в том же в 203 году и тое же церковную стопу и шею по главу совсем в отделку окроме папертей отделал, а паретей было делать невозможно, что леса кругом тое церкви были не обраны».

[3] «...и тому делу учинилась остановка за отставными каменными резными столбами и за лещадьми на кзымсы, нашпрингеры, для того де в том году ничего их не было и не деланы».

[4] В этой записи есть сведения относительно первоначального вида церкви в Уборах: «...и кресты на главах настоящей церкви и на выкружках поставить и укрепить».

Это свидетельствует о том, что барабаны с главами над притворами (выкружками) первоначально существовали и позднее были утрачены.

Весной 1696 года, согласно новой подрядной записи, Бухвостов «с товарищи» вновь прибыли в Уборы заканчивать постройку, но заказчика Шереметева там в это время не было и «... без его де, боярского, ведома того дела доделывать было не возможно, и потому де делу остановка была недель с девять».

Бухвостов не стал дожидаться Шереметева в Уборах и, оставив там своих товарищей, поехал в Рязань [1].

Спустя упомянутые девять недель, Шереметев приезжает в Уборы и товарищи Бухвостова уже без его руководства приступают к работе для окончания строения: «... и дело по его, боярскому приказу, что указано было, делали, а он де Якушко, у того дела в то время не был», — как выяснилось на допросе.

1-го июля 1696 года кончился срок, данной Бухвостовым по второй подрядной записи на окончание всех работ по храму в Уборах, но работы и на этот раз не были закончены в установленный срок. Тогда, по требованию Шереметева, Бухвостов заключается под стражу. 28 сентября 1696 года он был подвергнут допросу, а 3-го декабря того же года ему выносится приговор: «...бить кнутом нещадно и против той записи то каменное дело ему доделать».

Встревоженный таким исходом дела, боясь лишиться талантливого мастера и оставить постройку храма незавершенной, Шереметев 23 декабря того же года подает челобитную государю, в которой просит освободить Бухвостова от наказания [2].

Эта просьба его, очевидно, осталась безрезультатной, так как через четыре дня он снова подает челобитную царю Петру Алексеевичу, где просит изъять дело о наказании Бухвостова из Приказа Каменных дел. На этом документе архивные данные по «делу» заканчиваются. Нет точных данных о сроке окончания строительства храма [3].

Весьма вероятно, что работы по внутренней отделке храма, после смерти заказчика, затянулись и были закончены лишь в 1700 году. В литературных источниках без ссылки на архивные документы указывается срок окончания строительства храма — 1697 год.

Приведенные архивные документы говорят о том, что под непосредственным руководством Бухвостова были выполнены все основные строительные работы, определившие характер архитектуры церкви в Уборах. Но и в этом случае, как принято было в то время, работал целый коллектив мастеров-зодчих. Яков Бухвостов, Кузьма Бакров, Михаил Тимофеев и Митрофан Семенов — все они приложили творческие усилия к руководству строительством храма. Все они были замечательные мастера-строители, но и среди них Яков Бухвостов занимал первое место, выделялся своим оригинальным, самобытным дарованием.

Заказ на строительство церкви в Уборах ставил перед Бухвостовым новые интересные архитектурные и инженерные задачи. Необходимо было создать сооружение, компактное по плану и объему и в то же время достаточно высокое, чтобы издали могла быть видна усадьба знатного барина. Предъявленным требованиям хорошо удовлетворял новый тип сооружения — «восьмерик на четверике», получивший в то время более широкое распространение. Храм этого типа был только что закончен в Филях и вызывал восторженные отзывы. Другой такой же храм возводил Бухвостов над входом в Воскресенский

---

[1] Там в это время «...у соборной церкви учинилась в каменном деле поруха».

По приезде в Рязань Бухвостов, по приказу местных властей, был взят под стражу за эту «поруху» и «...многие недели держан был у того дела по приказу митрополичью в железах».

[2] ЦГАДА. Указ. материал.

[3] С. Д. Шереметев, занимавшийся исследованием истории строительства церкви для подготовляемой им в 1910-х годах книги об Уборах, писал:

«Когда же был окончен постройкой уборский храм, дожил ли сам строитель до его окончания (П. В. Шереметев)? На это источники не дают ответа. Сохранилось вполне определенное свидетельство, что антиминс выдан был в Уборскую церковь 17 сентября 209 году, т. е. 1700 года. Петр Васильевич скончался в 1697 году, следовательно он не дожил до освещяния новой церкви. Но вместе с тем сохранилось свидетельство, что еще в 205 году, т. е. в 1697 году в Уборской церкви служили два священника (со слов церковного старосты крестьянина Антонова). Становится вопрос, в какой же церкви, в новой или в старой? Если в старой, значит она не стояла на том же месте, где стоит теперь каменная. Где же она стояла? Об этом ничего неизвестно из дел. Глухо молчит и устное предание». (ЦГИАЛ. Фонд Шереметевых, 1088, опись 2, ед. хр. 368, лист. 135—138)».



*Рис. 35. Церковь Вознесения в городе Торжке*

монастырь и поэтому уже имел опыт по части сооружения храмов указанного типа.

Тип храма «восьмерик на четверике» во второй половине XVII века был широко распространен в деревянном зодчестве русского Севера, где он применялся наравне с другими традиционными приемами композиции. Как примеры деревянных ярусных храмов, близких по своему построению церкви в Уборах, можно назвать сохранившиеся до нашего времени Вознесенскую церковь в городе Торжке (рис. 35), построенную в 1653 году, церковь в селе Старые Ключищи

[1] М. Красовский. Курс истории архитектуры, т. I. «Деревянное зодчество». Пг., 1916, стр. 367; К. Топуридзе. Памятники зодчества, разрушенные или поврежденные немецкими захватчиками. Документы и материалы. Торжок, вып. 1, М., 1944, стр. 45.

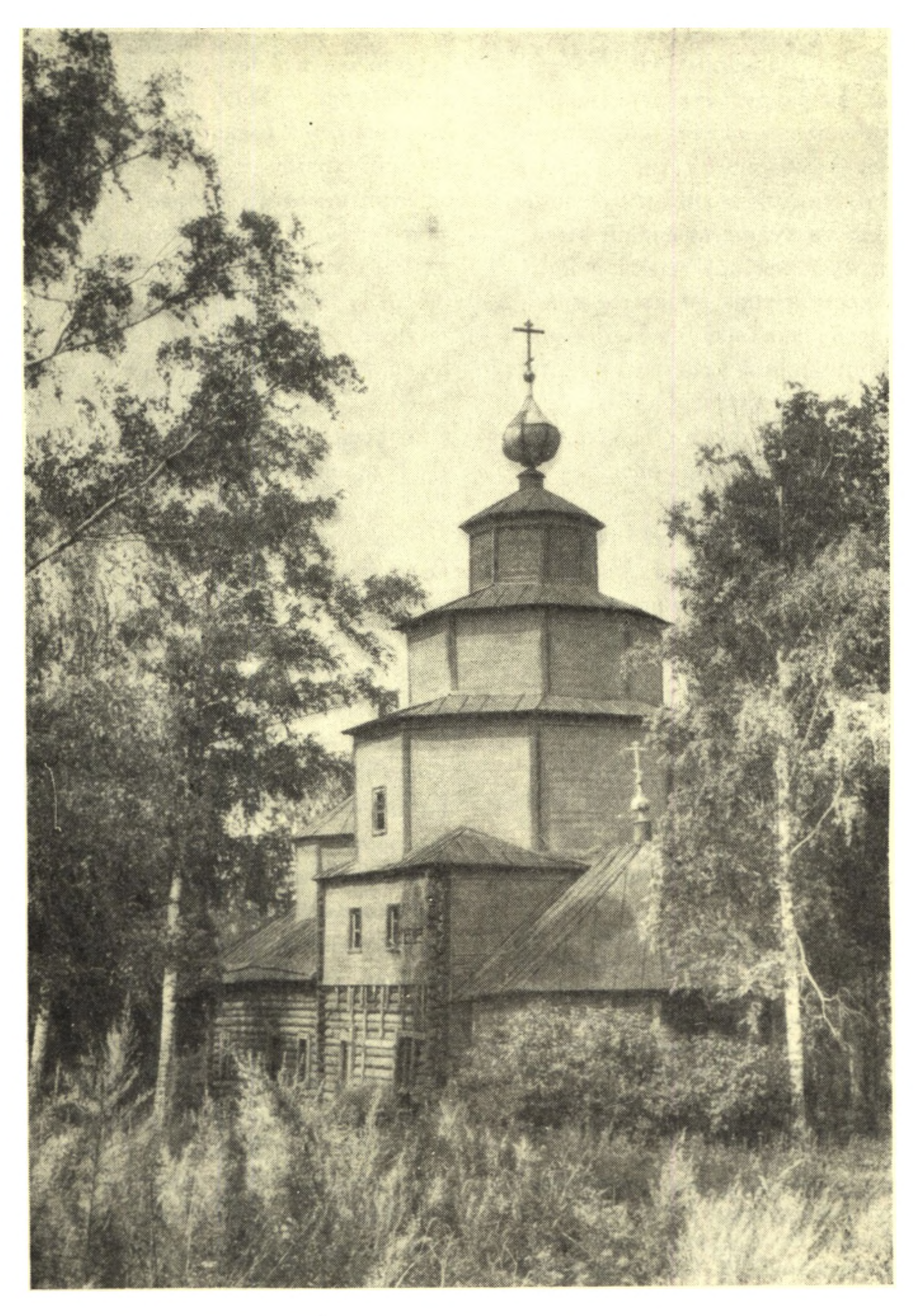


*Рис. 36. Церковь в селе Старые Ключищи Горьковской области*

(рис. 36) Горьковской области, построенную в 1650 году[1], церковь Афанасьевскую в селе Верхняя Кокшеньга Вологодской области, построенную в 1798 году[2] и др. Подобные более ранние сооружения могли послужить прототипом для строителей ярусных вотчинных храмов Подмосковья конца XVII века.

Много ярусных храмов строилось в то время на Украине. Правда, там был более распространен храм, состоящий из трех башен, расположенных по одной оси с запада на восток. Храмы же, состоящие из одной башни с прирубами с запада

[1] Сообщено П. А. Максимовым.

[2] История русской архитектуры. Краткий курс. М., 1951, стр. 101.

и востока были распространены меньше[1]. Однако композиция таких однобашенных храмов далека от устремленных вверх русских деревянных храмов и остается продольно-вытянутой, характерного для Украины «амбарного» типа.

Упорные поиски русскими зодчими в конце XVII века новых средств художественной выразительности привели их к выбору удачной композиции вотчинных храмов типа церкви — колокольни[2]. Новым здесь явилось своеобразное использование традиционного приема «восьмерик на четверике», когда четверик и первый снизу восьмерик образуют единый интерьер храма, а второй снизу восьмерик является звоном — в пролетах его располагаются колокола. Вместо разрозненных объемов храма и колокольни, располагаемых до этого по горизонтали, получается компактное стройное сооружение с ясным и простым единым объемом[3].

[1] Можно назвать некоторые из них, например, церковь в селе Княжполе, бывш. Каменецкого уезда Подольской губ., построенную в 1747 г.; церковь Дмитриевскую в селе Залуга-Черченском того же уезда, построенную в 1738 г.; церковь Рождественскую в селе Камне бывш. Новоградволынского уезда, Волынской губ., построенную в XVIII в., и др.

[2] Каменные «церкви под колоколы» строились на Руси и раньше, до конца XVII в.; например, церковь в г. Киржаче, построенная в 1651 г. Сохранилась аналогичная Духовская церковь Троице-Сергиевой лавры, построенная в 1470-х годах. У В. Н. Подключникова на стр. 6, примечание 4 приведены и другие церкви в сочетании с колокольней (Подключников В. Н. Три памятника XVII столетия. Памятник русской архитектуры, вып. V, М., 1945.

[3] Одной из первых церквей под звоном характерного для конца XVII в. типа была церковь (1691—1694 гг.) в селе Жолчино близ Рязани. Ее композиции свойственна грузность пропорций и несобранность. Сильно развитые объемы пристроек примыкают к низкому объему четверика, почти целиком его закрывая. Здесь имеются все элементы и формы прекрасных будущих подобных композиций, но они находятся еще в зачаточном состоянии.

Церковь под звоном в Петровско-Разумовском (построенная около 1692 г.) также имела в своей композиции некоторые из отмеченных недостатков церкви в Жолчине.

Церковь села Сафарино (Софрино), построенная около 1694 г., имеет уже большее совершенство. В композиции этого сооружения все основные элементы, характерные для подобного типа вотчинных церквей, получили свое дальнейшее развитие. Церковь в Сафарине является непосредственным, правда, еще несколько архаичным, прототипом церквей в Филях и Уборах.

* * *

Церковь в Уборах расположена на возвышенности (рис. 37), несколько отдаленной от Москвы-реки, и находится в центре ее излучины. Вблизи храма, с западной стороны, находятся остатки векового липового парка. С юга и запада парк ограничен крутыми откосами и цепью из трех прудов, образованных запрудой речки Уборы.

Местность, где расположен храм, очень живописна. Он стоит на вершине холма и далеко виден на фоне бескрайних полей и лесных далей, с возвышенных мест по течению реки Истры.

Издалека заметен храм при подходе к нему со стороны села Петрово-Дальнее, где находится конечная остановка московского автобуса. Выйдя на опушку леса у реки Истры, мы уже замечаем далекий храм; он как бы сопровождает нас на всем пути до села, то исчезая, то вновь появляясь над холмами и служит хорошим ориентиром в пути.

Постановка храма на холме, делающая его хорошо видимым на многие километры вокруг, говорит об умелом использовании автором рельефа местности в целях усиления выразительности архитектуры сооружения.

Расположение усадьбы П. В. Шереметева того времени можно установить лишь приблизительно. Из переписной книги 1678 года можно узнать, что «за боярином, за Петром Васильевичем Шереметевым село Спасское Уборы, тож, а в нем двор боярский, двор приказчиков, двор конюшенный и скотный, а во дворе люди...»[1], они помещались в 8 дворах — «людских»; крестьянских дворов был только один, в нем жило 5 человек. Позднее, от 1727 года, сохранилось описание уже вновь построенных там хором: «Да в селе Спасском, Убора тож, во дворе помещикове хоромы, в них двадцать четыре покоя, в середине зала у ворот семь светлиц, поваренная изба, два погреба, три житницы, сарай каретный, двор конюшенный и скотный»[2].

Господский дом был деревянным, оштукатуренным и стоял на каменном фундаменте. Значительно вытянутый в длину, своим протяженным фасадом он был обращен к Москве-реке. В

[1] ЦГИАЛ. Указ. материал, ед. хр. 368, лист, 126.
[2] ЦГИАЛ. Указ. материал, ед. хр. 369, лист 372.

Рис. 37. Церковь в Уборах. Вид из-за прудов

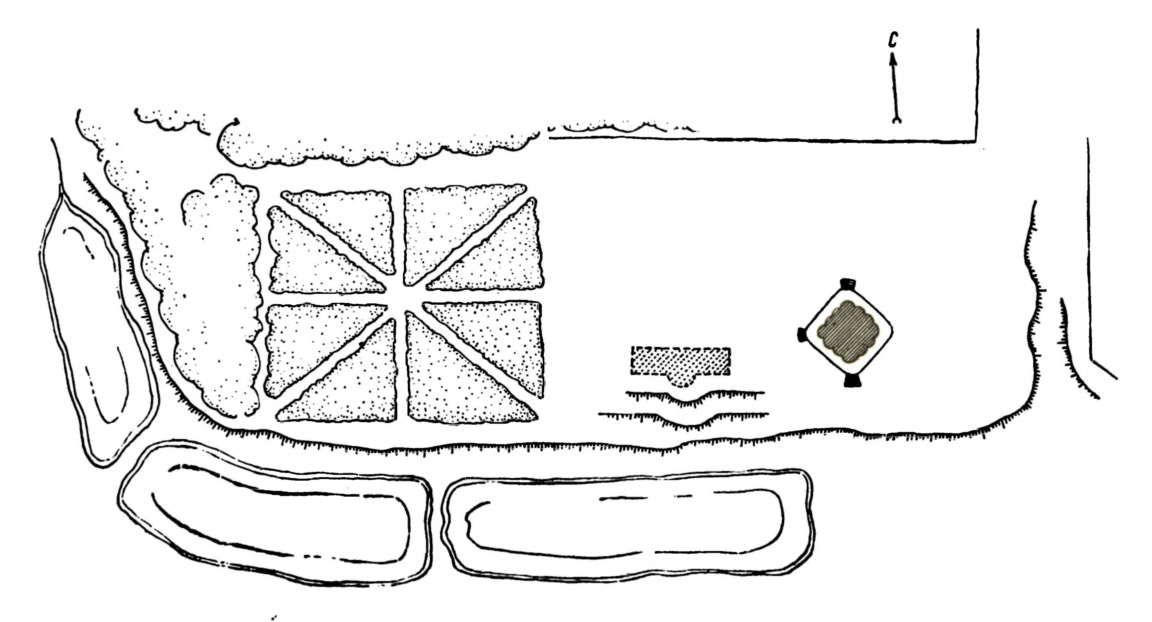



Рис. 38. Схематический план бывшей усадьбы Шереметева в селе Уборы

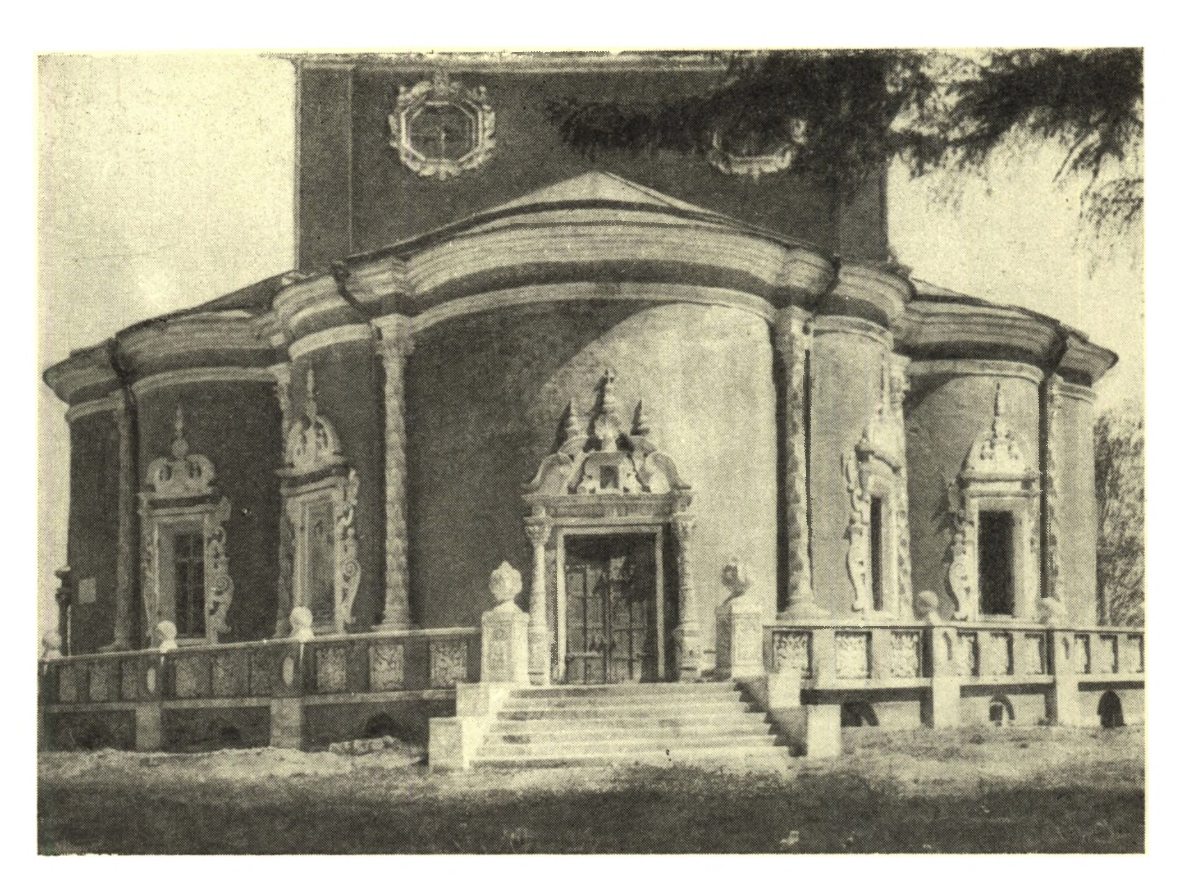


*Рис. 39. Церковь в Уборах. Вид с юга*

центре этого фасада был балкон, перед которым располагалась круглая площадка, а от нее по склону были устроены спускающиеся вниз террасы. Следы этих террас сохранились до сих пор и дают возможность определить местоположение главного дома усадьбы. Характер архитектуры дома «подходил к эпохе середины XVIII века» [1]. Этот дом был сломан в 1842 году [2].

Планировка первоначальной усадьбы была характерной для своего времени (рис. 38). Сохранившийся парк усадьбы, незначительный по размерам, имеет в плане прямоугольные очертания и регулярную планировку, не увязанную с расположением главного дома и храма усадьбы. Видимо, имелось лишь согласование в общей их планировке, когда основные аллеи парка были параллельны продольному фасаду главного дома. Подобную планировочную схему имеют и другие подмосковные усадьбы, сохранившие планировку раннепетровского времени, например Сафарино и Изварино.

[1] ЦГИАЛ. Указ. материал, ед. хр 372, лист 19.
[2] Там же, ед. хр. 376, лист 124.

Из истории храма удалось узнать немногое. Во время Отечественной войны 1812 года через Уборы проходили французы, сильно разорившие храм (в церкви стояли лошади французов) [1]. После войны до 1833—1836 годов церковь была в большом запустении, в это время обвалился первоначальный парапет гульбища. В 1833—1836 годах парапет и гульбище были восстановлены; тогда же был перебран пол храма и поновлен иконостас, забелена более поздняя роспись стен на углах сводов [2]. От 1849 года известно прошение о разрешении произвести ремонт церкви, произвести окраску стен, замену пришедших в ветхость оконных переплетов и подновлении икон [3].

[1] ЦГИАЛ. Указ. материал, ед. хр. 374, лист 118.
[2] Там же, ед. хр. 376, лист 135.
[3] Там же, ед. хр. 383, лист 40.

Не сохранившийся иконостас храма имел 9 ярусов икон (по всей вероятности, второй половины XVII века). Среди них обращала на себя внимание икона Иоанна Предтечи прекрасного письма. Внизу иконы стояла надпись мастера: «Карп Семенов сын Золотарев» [1].

С. Д. Шереметев в подготовленной им к печати работе об усадьбе в Уборах писал: «В ряду резных иконостасов конца XVII века иконостас церкви Спаса, без сомнения, занимает одно из первых мест» [2].

Храм поставлен на невысокий подклет с обходной галереей гульбищем вокруг всего здания; гульбище обнесено кирпичным парапетом, имеющим снаружи пояс из белокаменных резных вставок прекрасного рисунка (рис. 41).

На галерею ведут три белокаменные лестницы с северной, южной и западной сторон, подводящие к трем входам в здание (табл. 41).

Пирамидальная центрическая композиция здания состоит из основного, квадратного в плане, объема — четверика, к которому со всех четырех сторон примыкают более низкие объемы пристроек, имеющих в плане трехлопастные очертания. На основной объем поставлен восьмерик, с богатым декоративным убранством; он несет восьмерик звона, увенчанный маленьким декоративным восьмериком — основанием главы. Для подъема на звон в толще стен устроена лестница, вход на которую расположен внутри здания. Лестница имеет ответвление, ведущее в ложу, которая располагается на западной стене.

Наружные стены и своды здания выложены из большемерного кирпича размером 28—29×14×7—8 см. Гульбище выложено из кирпича других размеров [3].

Нижний восьмерик, образующий с четвериком общий внутренний объем, перекрыт восьмигранным сомкнутым сводом; так же перекрыт и восьмерик звона. Перекрытие пристроек выполнено оригинальной системой из трех, врезающихся друг в друга сводов, соответствующих очертаниям плана пристроек. Подпружные арки



*Рис. 40. Церковь в Уборах. Нижняя часть здания с южной стороны*

и своды здания имеют несколько повышенное, стрельчатое очертание. Проемы окон и дверей перекрыты обычными циркульными перемычками, но снаружи проемам придана различная форма. В первом ярусе в окнах и дверях пристроек эта конструктивная перемычка имеет снаружи плоский вид; выше — окнам четверика придана восьмигранная форма. Еще выше — в окнах первого восьмерика — форма конструктивной перемычки оставлена открытой, в то время как в проемах второго восьмерика она замаскирована снаружи двойными арочками (табл. 41, 43, 44). Кирпичная кладка здания выполнена на известковом растворе и имеет хорошую перевязку швов. Детали здания изготовлены преимущественно из белого камня и техника их выполнения, способы их укрепления в стене совпадают с приемами выполнения белокаменных деталей рязанского собора.



[1] Там же, ед. хр. 368, лист 146.

[2] Там же, ед. хр. 366, лист 8.

[3] Основание гульбища имеет кирпич 27×13—14×5,5—6 см. Парапет гульбища выполнен из кирпича 24—26×11—13×6—6,5 см.

Пол храма первоначально, вероятно, был дубовый, теперь пол храма и гульбище выполнены из лещадных плит[1].

Конструктивная схема церкви в Уборах подобна схеме надвратного храма в Истре. Здесь осуществлена та же система передачи и взаимопогашения усилий распора кирпичных конструкций, которая мастерски осуществлена Бухвостовым в надвратном храме.

Необходимо отметить хорошее знание работы сводчатых кирпичных конструкций, проявленное строителями церкви в Уборах. Лестница на звон, вход на которую располагается внутри храма слева от западного входа, поднимается сначала в толще северной закругленной стены западного притвора. Дойдя до опорного столба четверика, она разветвляется на две лестницы: одна из них ведет в ложу западной стены, а вторая, располагаясь в толще стены, выводит на звон. Опорные столбы четверика — наиболее нагруженная и ответственная часть конструкции здания. Нагрузка на них от столпа храма передается через подпружные арки, причем точка приложения равнодействующей этих усилий располагается ниже ²/₃ высоты арки. Это знал зодчий, и подсчеты показывают, что лестница, расположенная в толще кладки северо-западного опорного столба, ослабляет ее уже выше этого уровня; ослабление кладки зодчий допускает там, где она не несет значительных усилий, а имеет только небольшую нагрузку от верхней части четверика над столбом. Продолжаясь дальше, и та и другая лестницы также проходят выше кладки подпружных арок, не ослабляя их.

К настоящему времени храм не сохранил свой первоначальный облик. Вероятно, в один из ремонтов были уничтожены порвоначально существовавшие четыре главки над притворами[2].

[1] ЦГИАЛ. Указ. материал, ед. хр. 368, лист 166 (приписка карандашом).

[2] Наличие первоначально главок над притворами подтверждается в нескольких свидетельствах: «кресты на главах и настоящей церкви и на выкружках поставить и укрепить» (ЦГАДА. Указ. материал); «церковь наша (в Уборах — *П. Т.*) пятиглавая была как в Шелепихе». Это свидетельство относится к первой четверти XIX в. (ЦГИАЛ. Указ. материал, ед. хр. 373, лист 211). Ссылка — «как на Шелепихе» означала сходство храма с церковью в Филях; село Фили расположено напротив, через реку от деревни Шелепихи.

Крест, имеющийся в настоящее время на центральной главе позднейшего времени, очевидно, заменен.

В дополнительной подрядной записи на окончание недоделок, в числе невыполненных работ значится «...кругом тое церковь паперти». Документально неизвестно, было ли гульбище и парапет закончены одновременно с храмом; кирпич кладки основного храма и гульбища отличается от кирпича парапета, но гульбище и парапет неоднократно упоминаются в подрядных записях. Это свидетельствует о том, что они, как и заготовленные при Бухвостове белокаменные резные вставки парапета, относятся к первоначальному замыслу строителей. Вероятной причиной затяжки с окончательной отделкой церкви была смерть в 1697 году заказчика строительства — Шереметева.

При восстановлении первоначального облика сооружения возникает вопрос о завершении стен пристроек так называемыми петушиными гребешками, как это обычно устраивалось у всех подобных сооружений[1].

Были ли первоначально подобные украшения на церкви в Уборах, или их никогда не было — ответить на этот вопрос сейчас затруднительно. За их первоначальное существование говорят имеющиеся по углам четверика на уровне карниза пристроек над колоннами белокаменные тумбочки с шарами[2].

В то же время о белокаменных украшениях верхних частей стен притворов нет никакого упоминания в записях по «делу», где весьма подробно перечислены все остальные имеющиеся детали убранства здания вплоть до таких, как белокаменные плиты, покрывавшие парапет гульбища[3].

[1] Например у церкви в Филях, в Сафарине, в Троицком-Лыкове, Знамения на Шереметевом дворе и др.

[2] В настоящее время их наличие мало оправдано композиционно, но они приобретают оправданность при первоначальном завершении стен пристроек петушиными гребешками. В этом случае тумбочки являлись бы составными частями декоративного парапета, венчавшего стены пристроек. Возможно, что такие завершения сломаны одновременно с главками пристроек.

[3] Очень возможно, что отсутствие декоративного завершения стен пристроек церкви в Уборах является не случайной недоделкой, но приемом, рассчитанным на усиление тектоники нижних частей здания: спокойная горизонтальная линия завершения стены более соответствует нижней, наиболее нагруженной части сооружения.



*Рис. 41. Церковь в Уборах. Белокаменная вставка парапета гульбища*

* * *

Церковь в Уборах, как и собор в Рязани, имеет яркие и характерные черты русского зодчества конца XVII века: четкую ярусность, правильность и симметричность общего построения, большие светлые окна, новые мотивы убранства и смелость конструктивного выполнения. Все это нашло уже достаточно полное освещение в литературе.

Не повторяя этих общих оценок, можно отметить более подробно особенности этого сооружения, которые легче выявить из сравнения храма в Уборах с подобными ему сооружениями конца XVII века. По времени возведения и своему архитектурному типу это сооружение Бухвостова является продолжением и развитием композиции храма в Филях[1] (рис. 42; 43).

В конструкции церкви Спаса можно видеть существенные новшества (в сравнении с церковью села Фили), характеризующие Бухвостова как хорошего инженера-конструктора. Он увеличил пролет основных подпружных арок и придал им подвышенное стрельчатое очертание, уменьшающее силы распора. Это позволило ему вдвое сократить площадь опорных столбов, сделать интерьер более просторным и светлым. Технически более грамотно выполнен переход от четверика к восьмерику. Бухвостов устраивает более удобный вход на лестницу, ведущую в ложу и на звон внутри здания, сразу при западном главном входе в храм. Церковь в Уборах имеет наиболее широкое гульбище из всех подобных ей вотчинных храмов конца XVII века.

В церкви Спаса строго выдержана центричность и симметричность построения. Если в Филях сильно развитые лестницы (рис. 43), имеющие большое самостоятельное значение в архитектурной композиции здания, подходят к трем входам и создают этим значительную асимметрию общего построения, то в Уборах при незначительной высоте гульбища этого нет. Малозаметное гульбище и всходы на него вносят незначительную асимметрию в общий архитектурный облик сооружения.

Ярусная центрическая композиция «церкви под колоколы» получила в Уборах и Филях глубоко различную трактовку архитектурного образа.

Необычайное органическое единство внешнего облика сооружения, пластичность его элементов и смелая динамичность форм делают храм в Уборах уникальным памятником мирового зодчества. Если попробовать разобраться в тех впечатлениях, которые вызывает это выдающееся произведение, то представится возможным увидеть средства, с помощью которых зодчий добился высокого совершенства архитектуры своего произведения.

Стремление к цельности и монолитности архитектурных масс последовательно проведено во всей композиции, начиная с плана сооружения. Наружные пристройки органично сообщаются с центральным интерьером четверика широкими проемами. Перекрытия пристроек имеют высоту, равную высоте подпружных арок (табл. 40), вследствие чего объемы пристроек органично сливаются с объемом центрального интерьера храма. Такого единства внутреннего объема нет в других вотчинных храмах этого времени[1].

Стены пристроек церкви в Уборах имеют в плане усложненное трехлопастное очертание. Такой своей формой они как бы обращают внутреннее пространство пристроек в сторону центрального интерьера храма и подчиняют их последнему; в то же время в Филях простые полукруглые стены пристроек, перекрытых куполом, придают их интерьерам известную самостоятельность. Большее единство интерьера достигнуто Бухвостовым также за счет усложнения очертания стен пристроек и их перекрытий; расчленяя и усложняя их форму, зодчий подчиняет интерьеры пристроек центральному внутреннему объему, имеющему простую не расчлененную форму. Все это свидетельствует о хорошем чувстве зодчим пластики архитектурной формы. Выше объем основного четверика переходит в восьмерик, усложненная форма и восьмигранный сомкнутый свод которого также подчиняют его объем главному интерьеру четверика. Получается единое, мастерски скомпонованное пространство интерьера, ведущим мотивом композиции которого являются

---

[1] Церковь в Филях построена в 1690—1693 гг.

[1] В Филях, например, перекрытия пристроек выполнены в форме купола, не раскрытого в сторону главного интерьера (рис. 44).

*Рис. 42. Церковь в Филях*

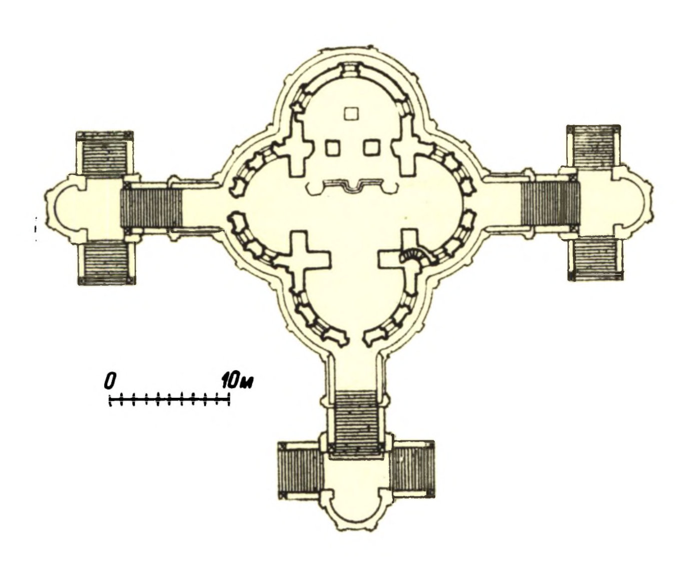



*Рис. 43. Церковь в Филях. План*

несколько подвышенные, легкие по очертанию арка и свод, усложненный в притворах. При входе в здание хорошо чувствуется единство устремленного вверх внутреннего пространства.

Храм в Уборах имеет своеобразные по форме пристройки, контрастирующие своими динамичными формами со спокойной гладью стен четверика. При подходе к зданию, теснящиеся, как бы опережающие одна другую архитектурные формы создают динамичную и эффектную композицию (рис. 39). При обходе по галерее вокруг здания это впечатление скульптурности его архитектурных форм усиливается: за поворотами закругленных стен видны все новые и новые их повороты с меняющимися белокаменными украшениями окон и порталов (рис. 40). У зрителя появляется желание обойти здание кругом, осмотреть и ощупать эти граничащие со скульптурой формы; впечатление обогащается меняющимися в течение всего движения вокруг здания видами на окружающий пейзаж.

Во внешнем облике сооружения объему четверика зодчий придает значение основы композиции [1]: меньшие по высоте объемы пристроек лишь примыкают к его мощному объему.

Декоративные белокаменные гребешки венчают лишь остающиеся свободными угловые части стен четверика, оставляя ясно видимым переход его объема к восьмерику. Переход ко второму восьмерику осуществлен столь же ясно видимым снаружи сомкнутым сводом подвышенного очертания. Такие приемы способствуют впечатлению монолитности внешнего облика здания (табл. 40).

Относительно крупный второй восьмерик с перекрывающим его сомкнутым сводом придает церкви в Уборах большое сходство с церковными сооружениями XVIII века, имеющими большой купол на высоком барабане.

Композиции церкви свойственна необычайно упругая динамичная линия абриса, круто обрывающаяся вторым восьмериком (рис. 38).

Сравнивая объемно-пространственную композицию церквей в Филях и Уборах, нужно отметить в первой последовательно проведенную маскировку переходов от одного объема сооружения к другому. В Уборах подобной маскировки нет, отчего композиция сооружения в отличие от храма в Филях становится тектонически убедительней. В этом состоит одно из отличий между двумя сооружениями, причем храм в Уборах получил правдивую скульптурность построения своих объемов и форм, а церковь в Филях — легкость и воздушность своей более стройной композиции, стоящей ближе к деревянным прообразам таких зданий [1].

Ордер придает церкви в Уборах масштабность — соразмерность ее архитектурных объемов человеку, служит одним из средств создания уравновешенной композиции сооружения. Это было необходимо при задуманном Бухвостовым башнеобразном характере храма, создающем контраст мощной, динамичной в нарастании масс вертикали с горизонталью земли.

Для этих целей зодчий создает оригинальный строй ордера, меняющийся по ярусам сооружения. В нижнем ярусе, образуемом пристройками, он ставит колонны очень редко, к тому же располагает их в углублениях округлых стен. Это лишает колонны пристроек способности зрительно нести нагрузку; вследствие изгибов стен западающие колонны часто совсем пропадают из поля зрения. В результате декоративная ордерная система пристроек приобретает новые качества: она становится художественным средством, подчеркивающим тяжесть стены. Ордерная система как бы передает свои функции стене, которой и отводится в этом случае главная роль. В соответствии с этим немногочисленные окна пристроек зодчий расставляет редко и располагает их очень низко (табл. 41). Для этих же целей окна пристроек лишены (в противоположность рязанскому собору) ордерного обрамления, но имеют динамичные по рисунку декоративные обрамления, как бы наложенные на мощную и толстую стену (табл. 41, 42, 44). Подобное живописное украшение окна усиливает пластичность стены. Проемы дверей имеют в своем обрамлении приставные колонны, отмечающие входы в здание (табл. 42).

---

[1] В церкви Филей четверик прикрыт декоративными завершениями стен пристроек, а ордер фасадов четверика не выражает его цельного объема во внешнем облике сооружения, в результате чего четверик смотрится здесь лишь как один из ярусов вертикального ритма объемов.

[1] Например, церкви (1501 г.) в поселке Уна Архангельской области.

Четверик в своем убранстве также имеет ордер[1]. Но здесь зодчий делает первый шаг в сторону усиления несущей способности декоративной ордерной композиции: стены четверика в отличие от стен притворов — прямолинейны; пилястры, расположенные по углам, по своим пропорциям относятся ко всей высоте четверика, а не только к видимой снаружи его части. Таким приемом зодчий выявляет в наружном облике здания целостность объема четверика. Большому ордеру пилястр четверика контрастно противопоставлен малый ордер колонн пристроек. В результате мастер добился масштабности сочетания объемов четверика и пристроек: малый ордер подчеркивает превосходство большого ордера, а вместе с ним и господство в композиции главного объема — четверика[2] (табл. 41). Такой прием является художественным средством, придающим целостность архитектурной композиции всего сооружения.

Прием противопоставления большого и малого ордеров, мастерски примененный Бухвостовым в композиции церкви в Уборах, был использован в дальнейшем развитии русской архитектуры. Подобный прием применен, например, в композиции Меншиковой башни в Москве, построенной в 1705—1707 годах.

Ордер восьмерика в сравнении с ордером нижних ярусов в еще большей степени обладает способностью зрительно нести нагрузку. В отличие от восьмериков других вотчинных церквей конца XVII века Бухвостов ставит по углам не одиночные, но сдвоенные колонны[3].

Пластика стены здесь хорошо подчеркнута живописным и динамичным по рисунку завершением и обрамлением окон (табл. 43).



*Рис. 44. Церковь в Филях. Разрез*

Облегчение архитектурных масс здания наибольшей степени достигает в восьмерике звона, который представляет собой своеобразный бельведер, венчающий основной объем храма. Здесь имеются широкие проемы и лишь незначительные в сечении пилоны. Двойные арочки проемов, колонки, раскрепованный карниз и фронтончики с пальметками — все это словно вылеплено рукой скульптора — настолько пластичны и сочны их формы. Здесь ордер максимально сгущен, он является основой построения восьмерика — звона, несущего прекрасно скомпонованный, совсем уже маленький восьмеричок, являющийся основанием главки. Тяжелый, массивный низ здания с ростом объемов вверх переходит в легкие воздушные формы. Получается прекрасно уравновешенная композиция, изумительная по своей цельности (табл. 41).

Сгущение ордера вверх сопровождается изменениями по ярусам в построении самих колонн; в верхних ярусах сооружения отношение диаметра к высоте колонны становится меньшим, с высотой она все больше приобретает пропорции несущей конструктивной колонны. Вместе с тем колонны с высотой все больше отходят от стены. В самом низу они находятся во впадинах, пилястры четверика находятся в плоскости стены (пилястры здесь можно трактовать как столбы,

---

[1] Ордерную систему образуют пилястры, расположенные по углам и лежащий на них антаблемент в виде карниза, завершающего стены четверика.

[2] В храме в Филях подобного противопоставления ордеров нет; пучки колонок, расположенные по его углам, не выявляют снаружи четверик как целостный объем, наоборот, они как бы маскируют его реальный внутренний объем.

[3] Спаренные колонны восьмерика церкви в Уборах имеют интересные особенности постановки (отмечено В. Подключниковым) — вверху колонны сближены одна с другой. Это сделано для того, чтобы при взгляде снизу колонны, имеющие косые порезки, направленные в разные стороны, зрительно не разваливались.

утопленные в тело стены), в первом восьмерике колонны уже отставлены от стен, но сдвоены попарно. Еще выше, в восьмерике звона колонны одиночные и далеко отставлены от стены. Расположенные на самих гранях, здесь они больше связаны с пространством, чем спаренные колонны нижнего восьмерика, которые находятся у плоскости стены. Таких нюансов в композиции здания Бухвостов применяет много. Все они имеют целью подчеркнуть устойчивость композиции, сделать верх сооружения легким, а низ более тяжелым, увязав, таким образом, здание с его основанием — землей.

Выше отмечалось, что окна имеют усложняющиеся по ярусам очертания проемов: прямоугольные проемы окон пристроек (табл. 44), восьмигранные окна четверика (табл. 41), арочное перекрытие окон первого восьмерика и своеобразные по форме пролеты восьмерика—звона (табл. 41). Все это показывает, что с высотой нарастает богатство и пластичность формы обрамления проема при одной и той же во всех случаях конструктивной основе — обычной арке, перекрывающей проем. Прямоугольная форма переходит в более богатую форму многогранника, затем — в еще более богатое очертание по кривой.

В церкви в Филях композиционные средства, придающие зданию легкость, распределены равномерно как внизу, так и в верхних частях сооружения. Получается однообразное и поэтому, в сравнении с храмом в Уборах, несколько безразличное насыщение стены декоративными средствами.

В Филях применен иной прием увязки здания с землей. Простое пирамидальное нарастание ритма объемов — ярусов вверх делает всю композицию более спокойной. Нет стремительного движения архитектурных масс вверх, которое характерно для храма в Уборах. Такой динамики композиции и пластичности сооружения, какая достигнута зодчим, строившим храм в Уборах, мы не найдем в других сооружениях конца XVII века и мало найдется аналогий во всемирном зодчестве. Мастер здесь не побоялся отойти от имевшейся перед его глазами композиции церкви в Филях. Он утвердил свой, покоряющий убедительностью прием композиции архитектурных масс и мастерски разработал своеобразное убранство сооружения. В храме в Уборах массивность объема и легкость изящных деталей взаимно дополняют друг друга, создавая прекрасно уравновешенное целое. Заключая сказанное, можно отметить, что в Уборах и Филях имеются два различных понимания зодчими архитектурного образа и два прекрасных оригинальных его решения.

* * *

Некоторые из новых черт архитектуры храма в Уборах были восприняты в дальнейшем развитии русского зодчества. Соотношения архитектурных объемов церкви в Уборах предопределили композиции храмов XVIII века с большим куполом на высоком барабане[1]. Декоративные мотивы, широко применявшиеся Растрелли, Ухтомским и другими русскими архитекторами первой половины и середины XVIII века, имеют много сходства с убранством церкви в Уборах.

Храм в Уборах сыграл прогрессивную роль в развитии русской архитектуры конца XVII века. Его архитектура явилась закономерным и исторически необходимым этапом развития, подготовившим, наравне с другими произведениями, дальнейшее развитие реалистического направления русского зодчества.

Выдающиеся сооружения, как, например, церковь в Уборах, своим новаторством становились быстро известными многим зодчим и давали пример, увлекавший мастеров на создание новых, еще более смелых композиций, полнее отображавших в своей архитектуре крупные изменения во всех областях жизни того времени.

Церковь в Уборах служит памятником, свидетельствующем о расцвете архитектуры древней Руси в конце XVII века. Она является наглядным примером умения русских мастеров при скромных, простых материалах (какими является обычный кирпич и белый камень) достигать совершенства архитектуры. В этом своем произведении Бухвостов достиг разрешения труднейшей задачи — гармоничного сочетания конструктивных, утилитарных и художественно-эстетических требований. В конце XVII века наряду с широко развернувшимся строительством каменных жилых домов и светских сооружений большая

[1] Например, церковь Никольская в селе Даниловском Дмитровского района, Московской области, построенная в 1770 г.

доля в монументальном строительстве принадлежала культовому зодчеству. Это не могло не наложить некоторого отпечатка на творчество древнерусского зодчего и в значительной степени сковывало его творческие возможности, так как возводя храм, зодчий обязан был придерживаться известных канонов, свойственных композиции культового здания. В идейном содержании архитектуры культовых зданий в то время отражались не только цели и задачи религиозного характера, но вкладывалось и иное содержание.

В зодчестве наряду с народными чертами отражалась в какой-то степени и идеология той социальной группировки, того класса, представителем которого являлся заказчик. Поэтому естественно в архитектуре заказанного Шереметевым храма нашла отражение идеология прогрессивного тогда класса служилых людей, представителем которого был Шереметев, а также и нарождающейся буржуазии — купечества.

Зодчий, глубокими корнями творчества связанный с народным искусством, стремился в своих произведениях средствами архитектуры отобразить миропонимание народных масс в канун больших преобразований рубежа веков.

Башнеобразный характер слитного единого объема храма, стремительно возносящиеся вверх архитектурные массы его центричной композиции, языком архитектуры выражали и утверждали идею величия и мощи зарождающейся Российской империи. Отличительным признаком церкви в Уборах является жизнерадостный характер ее архитектуры, нарядность и красочность убранства. Это удачно сочетается со строгостью ее общей композиции.

Рязанский собор и церковь в селе Уборах — одни из ранних и зрелых сооружений стиля русской архитектуры конца XVII века. Отдельные новшества в зодчестве рассматриваемого периода начинают появляться и раньше. Бухвостов был талантливейшим, но не единственным зачинателем нового направления в архитектуре своего времени. Наряду с ним работают много других одаренных мастеров. Так, например, выстроенная К. Губой и Ф. Даниловым в 1667—1669 годах (и за несколько последующих строительных периодов) в Замоскворечьи церковь Григория Неокесарийского имеет богатое декоративное убранство фасадов из полихромных изразцов, а также изумительный резной белокаменный портал, в композиции которого использованы уже мотивы классической архитектуры. Правда новизна в этом сооружении не в такой степени коснулась его общей композиции, выполненной в традициях культовых зданий середины века, хотя и в ней можно отметить целый ряд появившихся вновь композиционных особенностей.

Один из крупнейших мастеров конца XVII века — Осип Старцев, уже в значительной степени оригинальный мастер; в своих постройках он не боится отходить от мотивов и форм, выработанных в XVII веке.

Никольский военный собор в Киеве, выстроенный О. Старцевым в 1694 году, представляет собой, наравне с Рязанским соборм Я. Бухвостова, новое явление в зодчестве того времени, — смелую композицию, основанную на традициях украинского зодчества. Русский мастер, используя мотивы классической архитектуры, создал это замечательное сооружение, свидетельствующее о незаурядных способностях Старцева, подобно Бухвостову, прокладывавшего новые пути в архитектуре. Простой и четкий, симметричный по построению объем здания, имеет небогатое, характерное для того времени, убранство в виде наличников окон, колонок — тяг на углах здания, декоративного фронтона западного фасада.

Ближе других к Бухвостову в своем творчестве стоит мастер Петр Потапов — малоизвестный нам строитель церкви Успения на Покровке в Москве. Его замечательное сооружение во многом предвосхитило черты архитектуры, которые получили свое полное развитие лишь в творчестве русских архитекторов середины XVIII века; правда фасады храма несколько перегружены деталями, что свойственно уже постройкам, завершающим красочный стиль русской архитектуры конца XVII века.

Из перечисленных мастеров выделяется Владимир Белозеров — крепостной архитектор, построивший в 1707 году церковь в подмосковной усадьбе своего барина Б. Н. Голицина — Марфине.

Храм, построенный этим замечательным мастером, еще не получил заслуженной оценки в истории русской архитектуры. Безупречное в

пропорциях целого и деталей здание имеет симметричную центрическую композицию с куполом на высоком барабане с планом в виде равноконечного креста; особый интерес вызывает смелое, невиданное до того конструктивное выполнение сооружения с круговым обходом вокруг подкупольного пространства. Этой постройкой В. Белозеров намного опередил развитие зодчества своего времени, создав новый тип культового сооружения, который, претерпев лишь незначительные изменения, был широко распространен в русской архитектуре вплоть до XIX века. В период постройки — в самом начале XVIII века, когда в основной своей массе, и особенно в провинции, культовые сооружения на Руси возводились в традициях зодчества XVII века, церковь села Марфино была невиданно смелой композицией.

Из мастеров-новаторов, современников Бухвостова нельзя не упомянуть Дмитрия Аксамитова, под руководством которого в 1697—98 годах выстроен Лефортовский дворец в Немецкой Слободе в Москве. В этой постройке Д. Аксамитов резко отошел от живописных по плану и объемному построению хоромных зданий древней Руси и создал также новый тип дворцового сооружения: Лефортовский дворец является интереснейшим связующим звеном между богатыми хоромными зданиями древней Руси и парадными дворцовыми сооружениями середины XVIII века.

Краткий перечень построек известных зодчих — современников Бухвостова свидетельствует о том, что в этом ряду творчество мастера является крупным по своей значимости явлением в истории русской архитектуры рубежа XVII — и XVIII веков.

* * *

Строительство Бухвостовым храма в Уборах, келий Моисеевского монастыря, стен, башен и надвратной церкви монастыря на Истре, а также собора в Рязани — подтверждается документально. Сохранились сведения о строительстве Бухвостовым, кроме перечисленных, еще целого ряда сооружений. Видимо, мастерство зодчего особенно понравилось рязанцам, так как, помимо своего наиболее крупного сооружения — собора, им в Рязани «в 1697, 8 и 9 годах строены Архиерейские каменные житницы и солодовенные палаты, Георгиевская, Екатерининская и Флоровская церкви, а в 1698 и 1699 годах в Явленском и Симоновском монастырях и Ильинская каменные ж церкви» [1]. Все эти рязанские постройки не сохранились до настоящего времени, но перечень их свидетельствует о широкой известности зодчего, его кипучей деятельности и поразительной работоспособности.

---

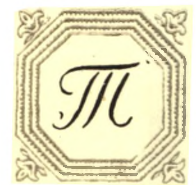
[1] Т. Воздвиженский. Указ. соч., стр. 295—296. Примечание к стр. 194.





ГЛАВА V

# МАСТЕРА КРУГА Я. Г. БУХВОСТОВА



Творчество Якова Григорьевича Бухвостова оказало большое влияние на современных ему зодчих. Есть основания предполагать, что в конце XVII века существовал круг мастеров, близко стоявших в своих исканиях к творческим установкам Бухвостова.

Наиболее вероятным представляется происхождение этих мастеров из числа помощников Бухвостова. Приобретая необходимые познания и навык в совместной работе с крупным зодчим, усваивая технику и воспринимая созвучные художественные установки мастера, его помощники могли работать уже самостоятельно и создавать произведения, близкие по характеру архитектуры к сооружениям Бухвостова.

Подтверждением сказанному может служить ряд сооружений конца XVII века в Рязани, ее окрестностях и в Подмосковье. Эти сооружения имеют много стилистических и конструктивно-композиционных признаков, позволяющих объединить их в группу произведений мастеров круга Бухвостова.

На основании стилистического анализа архитектуры Бухвостову или его школе различными исследователями приписываются следующие сооружения: церковь Ризположения близ Донского монастыря в Москве (построена в 1701 г., рис. 53); церковь Вознесения в селе Сенницы близ Зарайска (построена в 1709 г., рис. 56) [1]; в Рязани Бухвостову приписываются церковь Воскресения Сгонного (построена в 1683 г., рис. 54, 55) [2], церковь Владимирская построена в 1693—1695 гг.) [3], церковь Бориса и Глеба (построена в 1686 г.)[4], церковь Преображения в Спасском монастыре города Рязани (построена в 1702 г., рис. 57)[5]; в Солотчинском монастыре под Рязанью Бухвостову приписывается строительство Трапезной (1689 г., рис. 49, 50) и надвратной церкви (рис. 48)[6], а также храм в селе Екимовском близ Рязани[7]. Документов, подтверждающих участие Бухвостова в строительстве всех этих сооружений, в настоящее время не обнаружено.

Зная большое число сооружений, имеющих документальные доказательства авторства Бухвостова, трудно допустить мысль о руководстве им строительством еще столь большого числа со-

---

[1] И. Унтилов. Неизвестный памятник русской архитектуры начала XVIII в. — В кн.: Архитектурное наследство. Сб. 6. М., 1956, стр. 147—149.

И. Добролюбов. Историко-статистическое описание церквей и монастырей Рязанской епархии. Зарайск, 1884, стр. 193.

[2] М. Ильин. Рязань. М., 1954; А. Чиняков. Церковь Воскресенья Сгонного в Рязани. — В кн.: Архитектурное наследство. Сб. 6. М., 1956, стр. 132—135.

[3]—[7] М. Ильин. Указ. соч. Необходимо отметить, что в действительности в селе Екимовском приписываемого М. А. Ильиным Бухвостову храма никогда не существовало.



*Рис. 45. Церковь в селе Троицком-Лыково*

оружений. При подобном допущении мастер в некоторые периоды своей жизни должен был руководить четырьмя и больше стройками, расположенными в отдаленных одного от другого местах, что вряд ли было возможно в условиях XVII века, даже принимая во внимание поразительную работоспособность мастера и наличие у него нескольких опытных помощников, зачастую выполнявших работу на постройках по его указам.

Из числа приписываемых Бухвостову сооружений наибольший интерес вызывает храм в селе Троицком-Лыково.

Сообщение М. А. Ильина[1] о том, что профессор С. А. Торопов когда-то видел в синодике церкви села Троицкое-Лыково упоминание об именах строителей храма, совпадающих с име-

[1] М. Ильин. Я. Г. Бухвостов.— В кн.: Люди русской науки, т. II. М.—Л., 1948, стр. 1116.



*Рис. 46. Церковь в Троицком-Лыкове. Западный вход*

нами Бухвостова и его товарищей, строивших с ним храм в Уборах, является пока единственным свидетельством, позволяющим приписывать руководство строительством церкви в Троицком-Лыкове Бухвостову и его товарищам.

Запись сообщается в таком виде: «Здатели св. церкви сия твоя — рабов твоих каменодельцев Михаила да Митрофана, да Якова их господина и иные иноземнии вельми украшенми храм твой устроивших». Эту запись видел только один человек, и она, как говорят, не сохранилась. Поэтому возможно критиковать только запись, опубликованную М. Ильиным.

Содержание записи не соответствует обычному приему поминальных записей в многочисленных известных синодиках, где пишется только то, что надобно для церковного поминовения: род покойного, его имя и очень редко время смерти. Ссылок на характер деятельности умершего не делается. Строители и ктиторы пишутся по име-



*Рис. 47. Церковь в Троицком-Лыкове. Продольный разрез*

нам на особой странице. Подобные записи о деятельности, вне зависимости от поминовения, обычно пишутся еще при жизни заинтересованных лиц во вкладной книге, а не в синодике. На основании контекста и употребления отдельных слов и понятий запись следует признать поздней, не ранее половины XVIII века, т. е. составленной через значительный промежуток времени после постройки храма. Так, слово «каменноделец» в рукописях XVII века не встречается; понятие «господин» по отношению не к «холопам» появляется в XVIII веке. Поминовение иноземцев, т. е. иноверцев, в православной церкви не допускается и поэтому запись о них (хотя бы безыменная) в синодике того времени невозможна. Обычно запись имени умершего в синодике производится после погребения. Не могли же все три строителя умереть одновременно. Естественно, что после смерти каждого имя его записывалось в синодике и поэтому общей записи для всех трех появиться не могло. Подобная запись с именами трех лиц могла быть составлена лишь после смерти третьего лица, когда интерес к первым уже уменьшился и имена их могли забыться, если о них не вспомнили сейчас же после их смерти.



*Рис. 48. Солотчинский монастырь под Рязанью. Надвратная церковь. Вид с запада*

Необходимо добавить также, что Яков Бухвостов в записи назван «господином», что по отношению к крепостному крестьянину («холопу») не могло иметь места.

Указанные соображения заставляют отнестись к записи скептически и не считать ее документом, подтверждающим участие Бухвостова в строительстве храма в селе Троицком-Лыкове.

Таким образом, решающим для атрибуции храма остается стилистический анализ и сопоставление этого сооружения с достоверными произведениями Бухвостова.

Убедительность такой стилистической атрибуции обычно вызывает сомнения. Анализ усложняется тем, что в русском зодчестве конца XVII века обычно имеется лишь незначительное



*Рис. 49. Солотчинский монастырь. Вид трапезной церкви с севера*

число достоверно принадлежащих одному мастеру сооружений. У большинства мастеров известно одно, редко — два произведения, по которым трудно определить стилистические особенности зодчего на протяжении его творчества. При наличии нескольких сооружений, принадлежащих одному мастеру, можно было бы точнее знать, насколько широко изменялся архитектурный почерк на протяжении его жизни, насколько значительно изменялись особенности его творчества. Такие сведения значительно облегчили бы атрибуцию по стилистическому признаку и храма в Троицком-Лыкове.

Коллективный характер творчества зодчих в условиях того времени также затрудняет подобные стилистические анализы и заставляет относиться к их выводам с осторожностью.

Село Троицкое-Лыково находится к западу от Москвы. Оно лежит на высоком крутом берегу Москвы-реки, напротив Серебряного Бора. Существующая каменная церковь выстроена в 1698—1703 годах, когда селом владел Л. К. Нарышкин — родной дядя Петра I [1].

Церковь в Троицком-Лыкове отличается от церкви в Уборах (табл. 45); основой композиции сооружения, как и в церкви Уборов, является четверик, но здесь к нему пристройки примыкают не с четырех, а с двух сторон — с запада и востока. Каждая из пристроек несет на себе два (один на другом) декоративных восьмеричка, увенчанных главами [2]. Четверик, являющийся основой композиции сооружения, несет на себе три

[1] Подмосковное село Троицкое при Василии Шуйском пожаловано было в вотчину князю Б. М. Лыкову, после чего и получило свое двойное название. До сооружения в селе каменной церкви в нем существовала деревянная церковь, сгоревшая в 1938 г.

[2] Нижний восьмеричок имеет глухой, внутренний, не открытый вниз объем, а верхний выполнен сплошной кладкой.



*Рис. 50. Солотчинский монастырь. Вид трапезной с востока*

уменьшающихся вверх восьмерика (табл. 45). Первый из них составляет с четвериком один общий внутренний объем, средний является звоном, а самый верхний восьмеричок служит резонатором звона и основанием круглой главы.

Храм поставлен на невысокий подклет-гульбище, обнесенный парапетом-баллюстрадой. С трех сторон на гульбище ведут широкие лестницы, расположенные у трех входов в храм (табл. 45)[1]. Гульбище устроено по сводам из кирпича.

Размеры храма в Троицком-Лыкове несколько меньше церкви в Уборах, но толщина стен весьма значительная (больше, чем в церкви

[1] Лестницы с восточной стороны не имеется.



*Рис. 51. Солотчинский монастырь. Капители колонн первого яруса надвратной церкви*

в Уборах). Это обусловлено тем, что в толще стен церкви Троицкого-Лыкова устроены сложные двухъярусные галереи с двумя лестницами для подъема на них и выше — на звон[1].

Уровень пола первой галереи, обходящей кругом внутренний объем четверика, находится примерно на половине его высоты. Вторая галерея, в виде кругового обхода по восьмерику, находится немного выше карниза четверика.

Галереи — верхняя и нижняя больше раскрыты в сторону интерьера храма: нижняя галерея открыта внутрь большими проемами, расположенными напротив восьмигранных окон четверика, верхняя также имеет аналогичные проемы со стороны центрального интерьера храма (рис. 47).

Перекрытия храма выполнены сводами из кирпича; основной объем перекрыт сомкнутым восьмигранным сводом, а перекрытия пристроек, имеющих в плане сложную форму, выполнены в виде врезывающихся один в другой полуциркульного и сомкнутого сводов.

Храм поставлен исключительно удачно — на самой бровке высокого обрыва правого берега Москвы-реки. Наиболее эффектный вид на храм открывается с реки и ее противоположного берега. Стройная вертикаль храма, завершая береговые кручи, хорошо вписывается в окружающий пейзаж, господствуя над местностью. При движении по реке, по ее противоположному берегу, изящное сооружение виднеется в различных аспектах и развертывает перед зрителем богатство своих меняющихся силуэтов.

Красиво выглядит храм во время захода солнца, когда с противоположного берега реки, на фоне заката четким и стройным силуэтом вырисовывается его вертикаль, завершающая обрыв берега. Прекрасное в своем убранстве сооружение, отражаясь в зеркале воды, встречало путешественника, подъезжавшего к великому городу по Москве-реке.

С гульбища галерей открываются изумительные виды на бескрайние заречные дали и на виднеющийся вдали огромный город.

Постановка в пейзаже церкви в Троицком-Лыкове наглядно показывает, как тонко чувствовали древнерусские мастера природное окружение, считая его одним из важных факторов, усиливающих выразительность архитектуры.

Храм в селе Троицком-Лыкове имеет традиционную древнерусскую ярусную композицию, но расположение объемов церкви по оси запад—восток напоминает композицию распространенного на Украине «трехбанного» храма. Подобное влияние объясняется взаимными культурными связями между Москвой и Украиной, которые значительно упрочились после воссоединения Украины с Россией в 1652—1654 годах. В Москве и Подмосковье имеется много сходных по

---

[1] Толщина наружной стены складывается из совсем тонкой наружной стены (0,5 м), пространства галереи (шириной 0,75 м) и внутренней стенки (толщиной 0,70 м). Общая толщина стены получается около 2 м. Такая толща заставила мастера устроить ниши, в которых он и расположил окна первого яруса четверика и пристроек. Это несколько сглаживает неприятное впечатление от чрезмерной толщины стены.

композиции с церковью села Троицкого-Лыкова ярусных храмов конца XVII века [1]. Во всех этих сооружениях украинские приемы получили переработку, придавшую сооружениям русский национальный характер; легкость архитектурной композиции, устремление вверх воздушных и светлых интерьеров отличают их от украинских храмов.

Церковь села Троицкого-Лыкова, при традиционной основе, получила новые черты, роднящие ее, как и ранее рассмотренные сооружения, со всей архитектурой конца XVII века. Это сооружение, несмотря на ряд существенных отличий, типологически принадлежит к группе вотчинных церквей, подобных церквам в Филях и Уборах. Внешний облик сооружения в отличие от строгой центрической композиции церкви в селе Уборах более сложен и складывается как бы из сочетания двух, различных по своему характеру построений. В направлении запад—восток, со стороны главного входа, храм имеет вид башни, а по оси север—юг четко выступает пирамидальная форма его построения (табл. 45). Получился новый своеобразный прием композиции, в которой заметную роль начинают играть фасадность и живописность. Объем четверика при взгляде с восточной и западной сторон [2] сразу круто устремляется вверх. Башнеобразный характер композиции придает нижний восьмерик, завершенный двумя верхними восьмериками, близкими по своим пропорциям к подобному завершению церкви в Филях. Находящийся впереди объем пристройки, также несущий на себе два восьмерича и главу (табл. 45), повторяет объемное построение центра композиции. Повторение одинаковых по построению, но различных по своей высоте архитектурных объемов, как бы перерастающих друг в друга, придает всей живописной композиции общее устремление вверх.

[1] Например, церковь Иоасафа-царевича в Измайлове (1687—1688 гг.), надвратные церкви Ново-Девичьего монастыря — Преображенская (около 1688 г.) и Покровская, церковь Успения на Покровке в Москве (1696—1699 гг.). Каждое из этих сооружений имеет свои композиционные особенности, но все они принадлежат к одному типу.

[2] В отличие от церкви в Уборах церковь в Троицком-Лыкове не имеет пристроек с северной и южной сторон.



*Рис. 52. Солотчинский монастырь. Тумбы колонн первого яруса надвратной церкви*

Северный и южный фасады здания имеют спокойное пирамидальное построение, близкое к композиции церкви в Филях. Башенки над пристройками, состоящие каждая из двух восьмеричков с их главами, играют существенную роль в композиции (табл. 45) и выделяют церковь Троицкого-Лыкова из остальных сооружений этого круга конца XVII века, сближая ее с украинскими трехбашенными храмами.

Ордер придает сооружению необходимую масштабность. Однако здесь использование ордерной системы отличается от использования ордера в композиции церкви в Уборах. В церкви Троицкого-Лыкова ярусы сооружения равномерно насыщены ордером; наблюдается отступление и от использованного в Уборах приема, где большой ордер выражает на фасаде единый объем



*Рис. 53. Церковь Ризположения на Донской улице в Москве*

четверика, а малый ордер пристроек выражает их реальные внутренние объемы. В церкви Троицкого-Лыкова необходимость увязки всей сложной композиции в одно стройное и органичное целое заставила мастера сделать по углам четверика два яруса колонн; к ним подходит и раскреповывается карниз пристроек. Подобный прием композиционной увязки наблюдается в сопряжении апсид с основным объемом рязанского собора и иных более ранних сооружений того же типа [1].

Колонны пристроек и четверика, по сравнению с подобными колоннами церкви в Уборах,

[1] Например, в надвратной Преображенской церкви Ново-Девичьего монастыря, церкви Успения на Покровке; в церкви Иоасафа-царевича также имеется подобный, но более упрощенный вариант.



*Рис. 54. Церковь Воскресения Сгонного в Рязани. Восьмерик*

имеют довольно грузные пропорции и лишены порезки (табл. 45). В нижних восьмериках колонны удлиняются, а поставленные выше витые колонны уже совсем потеряли конструктивную логику.

Таким образом, ордер с высотой как бы теряет способность зрительно нести нагрузку. Подобное его использование в композиции свидетельствует об иной, чем в Уборах, трактовке роли стены и ордера. Ордеру в Троицком-Лыкове принадлежит роль декоративного каркаса, причем имеется излишняя перегруженность в убранстве, которая особенно сильно чувствуется, например, в украшениях восьмериков пристроек. Некоторая утеря чувства меры в убранстве сближает архитектуру этого храма с сооружениями середины XVII века.

Ни в храме в Уборах, ни в рязанском соборе нет случаев, когда бы зодчий украшал стену так, как это сделано в восьмериках пристроек церкви Троицкого-Лыкова.

Интерьер храма в Троицком-Лыкове отличается интимным характером, обусловленным скромными размерами внутреннего пространства. Этому способствует также отсутствие северной и южной пристроек и большая изолированность внутренних помещений друг от друга. В церкви Троицкого-Лыкова нет сложного нарастания к центру единого внутреннего пространства, как это осуществлено в Уборах. Здесь интерьер складывается из самостоятельных помещений пристроек и центрального объема. Интерьер храма имеет сильно вытянутые вверх пропорции и контрастный переход от низкого помещения пристройки к очень высокому светлому центральному внутреннему объему. Значительная высота его находит свое объяснение в интимном характере интерьера. Центральное внутреннее пространство по высоте разделено на две части: нижнюю, где происходило богослужение и присутствовало небольшое число простого народа, и верхнюю, которая образовывалась



*Рис. 55. Церковь Воскресения Сгонного. Наличник окна*

расположенными с трех сторон многочисленными ложами для хозяина и знати [1]. Сильный контраст и взлет вверх пространства центрального интерьера храма рассчитаны на восприятие простым народом, находящимся внизу. В верхней части зодчий сосредоточивает свое главное внимание — здесь наиболее пышна декоративная обработка совсем по театральному устроенных лож, создающих вместе с богатейшей резьбой иконостаса и интенсивным цветом стен общую мажорную гамму интерьера. Западной пристройке храма отведена роль вестибюля, откуда хозяин и окружающие его лица по лестницам сразу попадают в ложи.

Разграничение представителей аристократии и простого народа, которое нашло отражение в композиции интерьера, отражало усилившееся в это время чувство классового превосходства представителей аристократии, характерное для этого времени. Находясь в богато украшенных ложах наверху, на уровне икон, аристократия представлялась находящемуся внизу простому народу существами высшими, как бы самим богом назначенными быть господами. Интимный храм предназначался для небольшого числа избранных, приближенных или гостей хозяина. Богослужение становится пышнее и превращается в данном случае, по крайней мере для аристократии, в театрализованное, зрелище, ибо молиться, а тем более встать на колени в ложах просто невозможно, — в них можно только стоя наблюдать за богослужением. Интерьер храма напоминает будущие пышные театральные помещения дворцов знати XVIII века.

Храм в Троицком-Лыкове, по сравнению с церковью в Уборах, является новым, более сложным произведением, в котором нашли свое отражение требования, предъявляемые к архитектуре в это время бурного развития нашей страны. Храм отличает изысканная нарядность и утонченность пропорций. В нем нет того чувства меры в убранстве, которое характерно для храма в Уборах. Здесь зодчий говорит уже иным архитектурным языком, появляются новые мотивы, которых мы не найдем в палитре зодчего, строившего церковь в Уборах. Новое понимание живописности архитектуры, новые детали, например, балясник парапета, новое в выполнении ордера (пилястры за колоннами), применение разнообразных художественно выполненных железных поковок, решеток, подзоров глав и т. п.—все сви-

[1] Во втором — самом верхнем ярусе лож, очевидно, находились певчие.

детельствует о последующей ступени развития зодчества.

Новым по сравнению с церковью в Уборах и в то же время несколько тяготеющим назад к середине XVII века является большая пышность убранства.

Если теперь, при наметившемся в церкви в Уборах и соборе в Рязани направлении развития творческих установок мастера, рассмотреть композицию церкви в Троицком-Лыкове, то она оказывается не столь неожиданно новой по сравнению с предшествующими постройками Бухвостова.

Если у Бухвостова в Уборах можно видеть колебания в выборе той или иной композиции, а в Рязани — в выборе варианта завершения здания, то мастер, строивший храм в Троицком-Лыкове, уверенно компонует всю композицию сооружения. Ордер применен здесь с учетом свойственных ему тектонических возможностей и играет существенную роль в общей композиции здания.

В то же время церковь в Троицком-Лыкове имеет сходство в деталях с собором в Рязани, а также с церковью в Уборах; сходны между собой обрамления окон восьмерика церкви Троицкого-Лыкова и окон рязанского собора, общим является прием композиции, при котором более нагруженные зрительно элементы фасадов здания оставлены без резьбы (например, колонны-тяги собора в Рязани и колонны пристроек и четверика в Троицком-Лыкове), а менее нагруженные зрительно элементы и там и здесь покрыты тончайшей резьбой (например, колонны оконных обрамлений). Общим является прием сплошного заполнения белокаменной резьбой поля декоративных завершений окон и входов собора в Рязани и аналогичный прием заполнения сплошной резьбой декоративных завершений стен четверика с северной и южной сторон церкви Троицкого-Лыкова; перекликаются между собой способ композиционной увязки объемов пристроек с четвериком в церкви Троицкого-Лыкова и апсид рязанского собора с его основным объемом. В обоих случаях это достигается раскреповкой венчающего карниза более низкого объема в ордере большего объема.

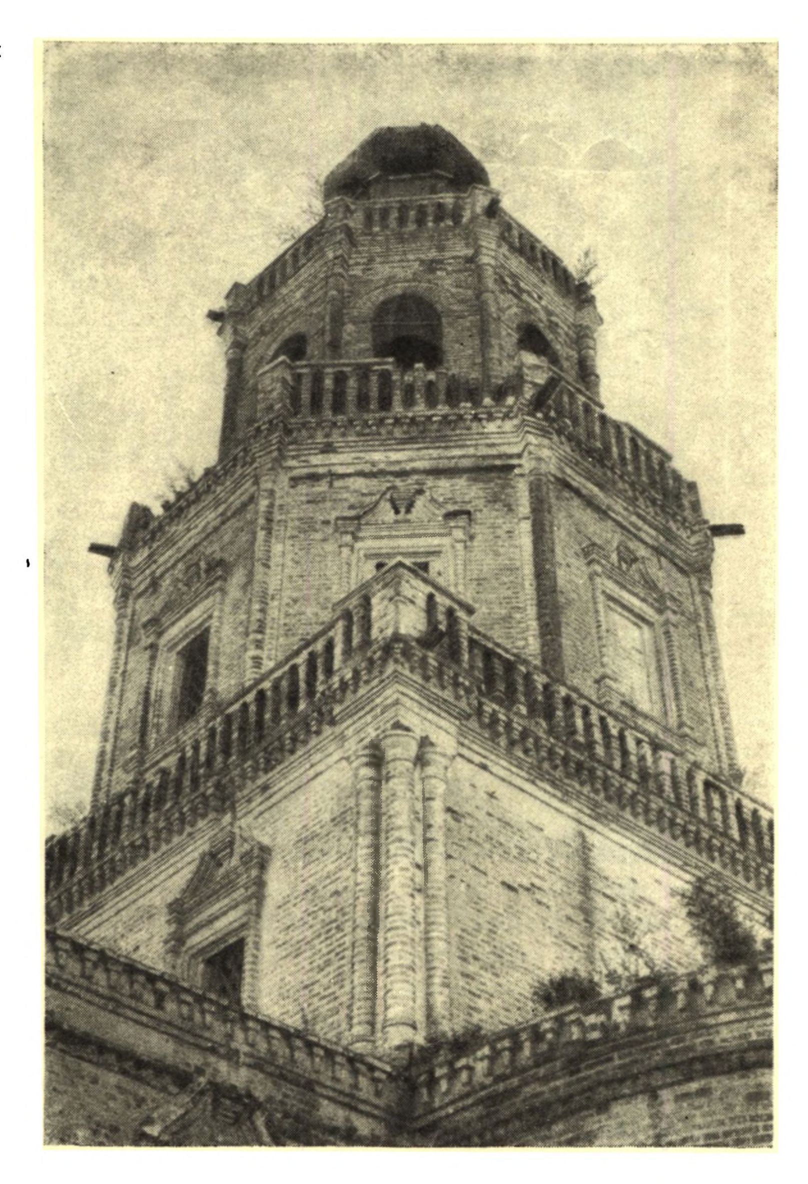


*Рис. 56. Церковь в Сенницах близ города Зарайска*

Колонны храма в Троицком-Лыкове в отличие от храмов в Уборах и Рязани имеют пилястры, украшенные резьбой. Интересно отметить, что если в Уборах за колоннами пилястр нет совсем, то в Рязани за колоннами обрамлений входов находятся своеобразные пилястры в виде ряда вертикально расположенных одна над другой ширинок; этот прием в Троицком-Лыкове трансформировался в сходную по профилю вдавленную в стену пилястру, представляющую собой



*Рис. 57. Церковь Преображения в Спасском монастыре города Рязани*

как бы одну, необычайно вытянутую вверх ширинку.

Все сказанное позволяет считать храм в Троицком-Лыкове сооружением мастера круга Бухвостова. Существует предположение[1], что Бухвостов в своей архитектурной деятельности в Рязани был связан с Нарышкиными, которые имели под Рязанью свою родовую вотчину и дом в Рязани.

Приписывать целиком Бухвостову руководство строительством храма в Троицком-Лыкове в настоящее время не представляется возможным, так как отличия в характере его архитектуры и церкви в Уборах велики и свидетельствуют о различных трактовках архитектурного образа в том и другом случаях. Почерк мастера, четко проявившийся в церкви села Уборы, выделяет это подлинное произведение Бухвостова из всех сооружений подобного типа. Характер архитектуры церкви села Троицкого-Лыкова имеет больше общего с архитектурой церкви Николы Большой крест на Ильинке и Успения на Покровке в Москве, чем с архитектурой храма в Уборах.

Храм Воскресения Сгонного (1683 г.), строительство которого приписывается Бухвостову, характерен неуравновешенностью и несовершенством объемной композиции, приземистостью своих раздавшихся вширь архитектурных объемов. Эти черты были свойственны ранним сооружениям типа «восьмерик на четверике», они сближают церковь Воскресения с одним из наиболее ранних подобного типа сооружений — храмом в селе Жолчине под Рязанью. Ненайденности пропорций и несовершенству общей композиции храма Жолчина соответствует характер его убранства: детали фасадов грубоваты и примитивны.

Убранство церкви Воскресения носит более поздний характер и не соответствует объемному

[1] М. Ильин. Рязань. М., 1945, стр. 31.

построению сооружения, построенного в 1683 году.

Из литературы известно, что храм Вознесения «построен в 1683 году, только был он тогда не совсем такого вида, как теперь: в 1710 году он сгорел и после того его возобновили, а потом через несколько лет устроили приделы — один в 1744 году, а другой в 1752 году, в 1820 году приделы перестроили» [1].

Окна южного фасада перекрыты трехцентровыми перемычками, характерными для середины XVIII века, прямоугольная часть их белокаменных обрамлений с характерными утолщениями на углах и «капельками» под ними не оставляет сомнения в их позднейшем происхождении. Эти обрамления расширенных оконных проемов никак не могут быть отнесены к 1682 году. Оконные проемы первого яруса основного храма и приделы находятся на разных уровнях, в то время как белокаменные вставки под окнами (характер рисунка которых свидетельствует о их принадлежности к середине XVIII в.) и там и здесь расположены на одном уровне. Обрамления расширенных окон восьмерика расположены случайно в декоративном поясе карниза, вероятно сохранившийся от 1682 года. Трудно допустить также, что после пожара уцелели и дошли до нашего времени тонкие белокаменные колонки, имеющиеся по углам восьмерика и у окон первого яруса северного фасада храма. Сказанное свидетельствует о том, что после пожара 1710 года здание церкви при неоднократных перестройках утратило свое первоначальное убранство. Общий характер белокаменных деталей храма, их тонкие и измельченные формы очень близки к убранству церкви Николы Дворянского в Рязани, построенной в 1767 году.

Предположение об участии Бухвостова в строительстве церкви Воскресения основано на стилистическом анализе убранства здания. Неоднократные перестройки здания и плохая сохранность первоначального убранства здания заставляют относиться к выводам подобных стилистических анализов с осторожностью и исключить церковь Воскресения из числа сооружений, выстроенных Бухвостовым.

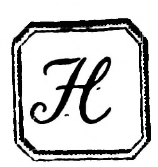
Большинство приписываемых мастеру сооружений объединяется той новизной, которая проявляется то в композиции сооружения (например, в надвратной церкви Солотчинского монастыря), то в его деталях (например, в Трапезной церкви того же монастыря, церкви Ризположения, Воскресения Сгонного, Преображенской церкви Спасского монастыря), или в оригинальности решения традиционной композиции (например, церковь в Сенницах). Именно новизна и свежесть замысла зодчего главным образом заставляла исследователей связывать то или иное сооружение с именем Бухвостова — подлинного новатора в своем творчестве. Это еще раз характеризует многогранный талант зодчего, смело и уверенно прокладывавшего новые пути в архитектуре своего времени.



---

[1] Д. Солодовников. Переяславль-Рязанский. Рязань, 1918, стр. 79.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ



а протяжении своей многовековой истории русский народ создал великие произведения во всех областях науки, культуры, искусства и архитектуры. Одним из таких крупных достижений в архитектуре являются произведения, созданные талантливым русским зодчим Я. Бухвостовым.

Несмотря на тяжелые условия произвола и бесправия, ограниченной свободы творчества, он создал произведения, являющиеся одной из вершин национального зодчества и ценным вкладом в сокровищницу мировой архитектуры.

Необычайно яркий и богатый талант зодчего выдвинул его на одно из первых мест среди мастеров древнерусского зодчества. Его произведения отличаются техническим совершенством и удачным сочетанием наиболее типичных черт современного ему стиля.

В русской и мировой архитектуре имеются такие произведения, в которых, как в фокусе, собраны наиболее характерные, типичные черты стиля или направления в зодчестве. Таковы церковь Покрова на Нерли для Владимиро-Суздальского зодчества, церковь в Коломенском — для архитектуры Москвы первой половины XVI века и т. д. Такие яркие, характеризующие стиль произведения говорят о большом таланте их мастеров и являются вехами в развитии зодчества. Творчество мастеров, создавших подобные произведения и наметивших прогрессивные пути развития зодчества, заслуживает самого глубокого изучения.

Именно такими сооружениями, выражающими сущность стиля русской архитектуры конца XVII века, являются постройки Бухвостова — собор в Рязани и церковь в селе Уборах. Эти постройки выделяются среди произведений других мастеров того времени как наиболее характерные в зодчестве конца XVII века.

Рязанский собор и церковь в Уборах — выдающиеся сооружения так называемого московского барокко, привлекаются в трудах по истории русской архитектуры всякий раз, когда требуется дать характеристику зодчества древней Руси конца XVII века. Увидев эти яркие красочные, запоминающиеся своей архитектурой произведения, зритель уже получает достаточно полное представление о характере русского зодчества того времени.

При оценке и уяснении роли Бухвостова в процессе создания архитектурного сооружения, т. е. в определении степени его творческого участия в руководстве этим процессом, необходимо исходить из условий древней Руси конца XVII века. Бухвостов никогда не работал один и никогда не забывал упомянуть в подрядных записях о своих товарищах по работе. Эти лица, упоминаемые в подрядных записях, выдвигались из числа членов артели благодаря своему авторитету и знанию дела; «такое выделение некоторых лиц указывает на их руководящую роль не

только в организационном, но и в производственном отношении»[1]. Между ними имелось, видимо, разделение труда, в зависимости от специальности помощника.

Во всех подрядных записях имя Бухвостова стоит первым. Это означало, что он «был в ответе» за всю постройку перед заказчиком, отвечал за «доброе мастерство» возводимого коллективом мастеров сооружения.

Специфика работы мастеров того времени заключалась в том, что зодчий сочетал в себе качества архитектора, инженера и руководителя работ на стройке. Прежде чем приступить к строительству, он мысленно лепил образ будущего сооружения и при отсутствии технических чертежей сохранял в своей памяти его общую композицию, конструктивное решение и детали, которые могли вырабатываться и изменяться еще в ходе строительства. Так работал и Бухвостов. Любой из его товарищей по работе, независимо от его специальной производственной роли на строительстве, обязан был, прежде чем приступить к осуществлению какой-либо части работы, посоветоваться о ней с Бухвостовым. Лишь заручившись его согласием и получив от него указание, товарищи Бухвостова могли начинать или продолжать работу.

Высокий уровень мастерства, проявленный строителями в рассмотренных сооружениях, был обеспечен тем, что они возводились руками квалифицированных и талантливых народных мастеров-каменщиков, резчиков по камню и дереву. Они внесли в свои произведения тот жизнеутверждающий народный характер, который восхищает и до сих пор является для нас вдохновляющим примером.

Специалисты-строители различных специальностей вербовались в то время из определенных областей страны; каждая такая область поставляла на стройки мастеров определенной специальности. Так, например, Бухвостов сам был уроженцем Дмитровского уезда, откуда в то время вербовались квалифицированные каменщики. Он с большим знанием дела подбирал себе в помощники опытных специалистов. Так, например, кельи Моисеевского монастыря он строил с помощниками Иваном Парфеновым, Матвеем Федоровым и Прокофием Ивановым. Из них первые два — крепостные крестьяне из Ярославского уезда, а П. Иванов из Костромского уезда. На строительстве собора в Рязани Бухвостов работал с Никитой Иустиновым — крепостным крестьянином Галицкого уезда, Герасимом Ивановым и Иваном Парфеновым, бывшим его помощником по строительству келий Моисеевского монастыря. Церковь в Уборах строилась с Михаилом Тимофеевым и Митрофаном Семеновым — его односельчанами из Дмитровского уезда под Москвой. Строители надвратного храма в Воскресенском монастыре, которыми руководил Бухвостов, — все крепостные крестьяне Костромского уезда: Филипп Иванович Папуга, Емельян и Леонтий Михайловы. Из перечисления видно, что все они происходили из районов, издавна на Руси поставляющих каменщиков: Костромского, Ярославского, Дмитровского и Галицкого уездов и были опытными мастерами своего дела. Среди них Бухвостов выделялся своим ярким незаурядным талантом, крупными организаторскими способностями и кипучей энергией. Мастерство зодчего развивалось и крепло на практической работе, так если в первой его работе — кельях Моисеевского монастыря, ему предписывалось сделать окна «простые против образца Кулижских богаделен»[1], то позднее в расцвете своего творчества Бухвостов уже не нуждается в «образцах» — он уже сложившийся мастер, выражающий и утверждающий в архитектуре новое миропонимание, соответствовавшее новой идеологии прогрессивной части русского общества своего времени. Это обеспечивало успех его работам. Его новые архитектурные формы и приемы уже сами являлись образцами для других мастеров.

Поиски новых форм и приемов в зодчестве, новых средств выразительности архитектурного сооружения — отличительная черта творчества Бухвостова. Основой новаторства явилась яркая индивидуальность его творческого дарования, которая придавала архитектурному облику его сооружений четкую, отличную от других, стилевую характеристику. Например, стены и башни Воскресенского монастыря заметно выделяются

[1] С. В. Безсонов. Указ. соч., стр. 10—11.

[1] И. Забелин. Материалы для истории г. Москвы, т. I. М., 1884, стр. 560—564.

среди других подобных сооружений единством архитектурного выражения, достигнутого за счет мастерского использования немногочисленных архитектурных средств в соответствии с целями и задачами всего ансамбля монастыря.

Архитектурный облик надвратной церкви в значительной степени изменился после утраты ею своего первоначального убранства. Но и после этого подчеркнуто сильный взлет архитектурных объемов ярусного храма свидетельствует о индивидуальности творческого дарования мастера. Столь же наглядно своеобразие композиции церкви в Уборах и собора в Рязани.

После изучения ряда сооружений, выполненных под руководством Бухвостова, можно наметить общую линию развития его творчества, изменение и рост мастерства в связи с общими путями развития русской национальной архитектуры того времени.

Изменение и развитие творческих установок зодчего идет от самобытного понимания композиции сооружения как своеобразного скульптурного произведения; в своем дальнейшем развитии мастер более склоняется к специфически архитектурному пониманию построения композиции здания.

Архитектура церкви в Уборах характеризует начало творческого пути Бухвостова. Конструктивное решение сооружения не представляло для мастера большого затруднения, ибо он уже приобрел опыт возведения подобного типа сооружения при строительстве надвратной церкви Воскресенского монастыря. Можно считать церковь в Уборах первым сооружением, в котором ярко проявились особенности творческого дарования мастера. Церковь в Уборах характеризуется своеобразием в подходе мастера к архитектурному произведению еще в значительной степени как к произведению народного искусства, в том смысле как понималась архитектура зодчими-мастерами новгородских храмов XIII—XIV веков. Такой подход к произведению архитектуры можно хорошо почувствовать на примере храмов Николы на Липне (1292 г.), Успения на Волотовом поле (1352 г.) в окрестностях Новгорода. Эти сооружения как бы вылеплены рукой гениального скульптора, лепившего свое произведение так, как подсказывало ему художественное чувство народного мастера. В Уборах все это выполнено, безусловно, по-иному, в иных — новых условиях, с применением ордера, но сам подход к композиции архитектурного сооружения здесь именно такой — глубоко самобытный, скульптурный, — так компонует свое произведение скульптор-художник.

Сказанное подтверждается необычайной пластичностью форм здания, которая выражается в круглящихся стенах пристроек, сочных формах четверика и восьмериков, создающих общий упругий и монолитный, крепко сбитый объем сооружения. Ясно и пластично выполнены переходы от одного архитектурного объема к другому. Живописный подход к произведению архитектуры проявился и в характере деталей здания; колонны в западах полукружий пристроек имеют ранее неизвестную своеобразную обработку поверхностей (рис. 40), которая мало считается с тектоникой колонны как тела, несущего нагрузку. Обработка поверхности этих колонн напоминает листья, по которым скатываются жемчужные капли утренней росы. В таком приеме, отчасти придающем колоннам сходство со стволами березок, сказывается большой художник, горячо любящий свою родную природу и тонко подмечающий ее тайны. Живописность и своеобразие проявляются и в характере рисунка обрамлений окон и входов. Чувствуется большой мастер, подходящий к произведению искусства зодчества по-своему, самобытно, с большой любовью к живописности форм и объемов, достигая ее часто совсем неожиданными и не архитектурными средствами; он допускает такие вольности в обращении с архитектурными формами, как, например, устройство выпуклых триглифов над входами и т. п. На примере храма в Уборах можно видеть также, что мастер свободно пользуется основным средством выразительности зодчества: гармоничным сочетанием объемов сооружения. Зодчий много ездил, видел сооружения, выстроенные другими строителями, где он пытливым взглядом мастера подмечал и постигал сложность мастерства. Понимание архитектурного сооружения как пластического скульптурного произведения уступает место более специфическому архитектурному пониманию структуры и убранства здания. В палитре зодчего появляются новые мотивы и приемы, которых мы не найдем в церкви в Уборах. Собор в

Рязани хронологически и по особенностям своей архитектуры является сооружением, характеризующим последующее развитие мастерства Бухвостова. Подтверждением этой мысли могут служить особенности композиции соборного сооружения, которые выявляются при сопоставлении здания собора с церковью в Уборах.

Прежде всего нужно отметить, что в композиции собора значительно большая роль принадлежит ордеру. Фасады здания расчленены спаренными колонками, образующими совместно с венчающим карнизом зрительную структурную несущую систему. Подобного декоративного каркаса, зрительно облегчающего стену, нет в Уборах, там в композиции фасадов очень большая роль отводится стене. Правда, при этом необходимо отметить, что небольшая вотчинная церковь может и должна иметь в своем архитектурном облике отличия от городского соборного сооружения, в котором не столь уместны отступления от строгого и монументального образа. Строгость и монументальность более подходящи для соборных храмов — этих своеобразных общественных центров древнерусских городов. При этом можно вспомнить, что зодчий, строивший собор в Сольвычегодске, очень уместно применил живописную систему убранства, близкую к церкви в Уборах и весьма далекую от убранства собора в Рязани. Многое зависело, таким образом, от зодчего, от его мастерства, творческих и художественных установок.

Продолжая сравнение собора в Рязани с церковью в Уборах, можно отметить, что обрамления окон и входов собора состоят из элементов несущей конструкции, т. е. из колонны и антаблемента, которые поддерживаются кронштейнами; мощная стена легко несет это убранство. Таким образом, в композиции рязанского собора тяги-колонки с венчающим карнизом образуют ордерную систему, зрительно как бы освобождающую стену от нагрузки, в то время как обрамления окон и входов здания подчеркивают материальность его массивных стен. Таким образом, получается, что если в композиции Успенского собора в Рязани зодчий как бы распределил функции художественной основы сооружения между стеной и ордером, то в церкви в Уборах он отдает предпочтение стене, считая ее реальной и одновременно художественной основой композиции здания. Эволюция творчества Бухвостова совпадает в своих основных чертах с общим ходом развития русского зодчества того времени.

Как известно, одним из основных достижений XVII века в русском зодчестве явился ордер, который в конце века получил еще более широкое распространение. Эволюция творчества Бухвостова показывает изменение отношения зодчего конца XVII века к ордеру, постепенное освоение им ордерных композиций в целях усиления выразительности архитектуры. Настойчивая и целеустремленная работа Бухвостова и других зодчих конца XVII века, мастерски осваивавших ордерные построения, послужила предпосылкой блестящего развития русской архитектуры XVIII века. Всем великим мастерам зодчества было присуще стремление к созданию новых композиций, форм и приемов; это являлось основой для определения места и роли мастеров в истории архитектуры. Важнейшей стороной многогранного дарования Бухвостова являются его новаторские устремления, проявляющиеся в большей или меньшей степени во всех его сооружениях. Это выражалось в том, что в основе всех разнообразных типов сооружений мастера лежат творчески воспринятые и глубоко переработанные традиции развития каждого из них. Это не означало, однако, что он в своем творчестве повторяет прогрессивные в прошлом достижения. Зодчий прекрасно понимал, что новые исторические условия предъявляют и новые требования к архитектуре как в отношении ее идейного содержания, так и художественной выразительности. При традиционной основе сооружения Бухвостова приобретают новые черты, которые оказываются решающими в их архитектурном облике.

Правда, новизна в творчестве Бухвостова пришла не сразу. В первых по времени сооружениях новое сочеталось с применением старых приемов и мотивов, что можно наблюдать, например, в архитектуре стен и башен Воскресенского монастыря. Однако и в эти наиболее ранние произведения Бухвостов уже вносит много нового. Выстроенные им стены и особенно башни имеют стройные пропорции, ярусность построения, новые профили обломов с элементами классического ордера. Все это заметно отличает эти

произведения Бухвостова от суровых и грузных стен и башен монастырей предшествующего времени.

Наглядным примером, подтверждающим смелость и новаторство зодчего в создании новых форм и композиций, может служить строительство собора в Рязани. Для этого следует обратиться к подрядной записи на строительство первого рухнувшего собора[1]. В ней обрисовывается архитектурный облик этого сооружения: к основному объему его в форме куба на подклете с трех сторон примыкали притворы, к которым вели лестницы с рундуками, крытыми сводами. Здание имело позакомарное покрытие. Как можно судить по описанию при известной новизне и гигантских размерах, здание имело много типичных черт архитектуры середины XVII века.

Взглянув на здание собора, выстроенное Бухвостовым (табл. 7), можно видеть, во что вылилась эта первоначальная композиция сооружения в руках подлинного новатора. Яснее становится и та большая борьба, которую, очевидно, пришлось ему выдержать со сторонниками первоначального традиционного решения композиции здания.

Здание, отличаясь большой выразительностью общей композиции и мельчайших деталей, захватывает и заставляет почувствовать ее высокое художественное совершенство. Светские черты в архитектуре рязанского собора звучат так сильно, как ни в одном другом сооружении мастера. Можно себе представить каким резким вызовом старозаветной культовой архитектуре было это здание, своей смелой новизной завершавшее архитектуру древней Руси и одновременно намечавшее новые пути развития русского зодчества в последующее время.

Бухвостов сумел соединить воедино старые и новые черты так, что при традиционной основе получилось новое сооружение, в котором сильно звучат черты светской архитектуры.

Талантливый зодчий в архитектуре культового сооружения сумел выразить глубокие общегосударственные и патриотические идеи, волновавшие в то время передовое русское общество.

[1] Известия Археологического общества, т. III, вып. 2. СПБ, 1861, стр. 214; Т. Воздвиженский. Указ. соч., стр. 183—185.

Как одно из условий блестящего мастерства Бухвостова нужно особо отметить его серьезные инженерные познания. Смелость и новизна конструктивных решений обеспечивались в известной степени появлением в то время на рынке достаточного количества железа и высокого качества кирпича. В своих сооружениях зодчий увеличивает пролеты основных несущих конструкций стен, арок, сводов, опорных столбов, уменьшает их сечение. Это в свою очередь позволило сделать интерьер более просторным, светлым и высоким.

Очень высокую и стройную надвратную церковь мастер смело ставит на высокое основание с устроенными в нем тремя широкими проездами. Выполнение подобного сооружения заставило бы призадуматься и современного инженера, если учесть, что зодчий конца XVII века располагал только известковым раствором в качестве связующего материала.

Гигантские размеры рязанского собора потребовали от мастера применения новых приемов кладки стен, которые армированы здесь разгрузочными арками (например, восточная стена). Уже сами по себе невиданные до того гигантские размеры уникального соборного сооружения свидетельствовали о незаурядных инженерных познаниях зодчего.

Фундаменты собора согласно инженерным требованиям того времени мастер заложил на сваях, и лишь недобросовестная работа каменщиков послужила причиной образования трещин в стенах собора в последующее время.

Высокая одаренность мастера позволяла ему с большой свободой оперировать архитектурными средствами для достижения уравновешенности и простоты композиции здания. Так, например, первым ярусным вотчинным храмам конца XVII века, относящимся к периоду становления стиля, свойственны приземистость или ненайденность пропорций, грузность объемов, снижающие выразительность облика этих храмов, а в композиции церкви Уборов мастер добился безупречной соразмерности в соотношении ее архитектурных объемов.

Рязанский собор отличается большой законченностью и совершенством, достигнутых за счет мастерски найденных гармоничных пропорций целого и деталей. Куб гигантских размеров не

подавляет зрителя, а представляется легким и торжественным; он господствует над окружающей застройкой и всем городом. Колоссальный, но стройный и изящный объем возвышается над древним городом, поднимаясь ярусами огромных окон над застройкой кремлевского холма. При таком простом объеме, большая и ответственная роль принадлежит архитектурному убранству, которое выполнено с неподражаемым мастерством. Лаконичность общей композиции, немногочисленность архитектурных средств и достигнутая при этом большая выразительность собора делают его уникальным сооружением.

Художественному совершенству произведений зодчего много способствовала любовь мастера к сочной пластике рельефа и рисунка деталей, которая может быть отмечена как специфическая черта его творчества. Характерна логичность в расположении немногочисленных, но необычайно насыщенных деталей зданий. Прекрасно использован мастером и художественный эффект сочетания красного цвета стен и белокаменных деталей. Все это должно быть отмечено как ценный вклад Бухвостова в богатый арсенал декоративных средств древнерусского зодчества.

Постройки Бухвостова в истории русской архитектуры являются такими сооружениями, которые предшествующую безордерную архитектуру древней Руси увязывают с зодчеством последующего времени. В его сооружениях необычайно выразительная пластичность архитектурного объема удачно сочетается с совершенством в применении ордера, т. е. того нового, что характеризует уже русскую архитектуру XVIII века.

Творчеству Бухвостова присущи широта и размах, проявляющиеся в компоновке им фасадов и деталей. Так просто распорядиться огромной гладью стен, как это сделано в соборе, мог только крупный мастер архитектуры. Зодчий придал необходимым элементам фасада — окнам и дверным порталам — такие размеры и так их расположил, что достиг этим простыми композиционными средствами большой выразительности и масштабности колоссального сооружения. При этом стены не кажутся обедненными: окна не надоедают зрителю повторением одинаковых элементов и не создают впечатления пустоты, скудности принятого зодчим решения.

Всяким крупным произведением зодчества, какими можно с полным основанием считать собор в Рязани и церковь в Уборах, присущ национальный характер. Традиционные черты этих сооружений, продолжающих прогрессивную линию развития русского национального зодчества, послужили в каждом отдельном случае основой композиции сооружений и придали им национальный характер.

С самого раннего детства Бухвостов видел вокруг себя замечательные произведения русского национального зодчества; он впитывал в себя мировоззрение своего народа. На лучших произведениях нашего зодчества воспитывался его художественный вкус, обогащенный впоследствии серьезными инженерными познаниями, позволившими Бухвостову легко справляться с новыми конструктивными решениями в своих сооружениях.

Бухвостов создавал глубоко национальные по характеру произведения архитектуры, исполненные с русским широким размахом, но в которых находили применение и мотивы убранства других архитектур.

Архитектура, созданная Бухвостовым, служила проводником передовой прогрессивной идеологии. В таком ее содержании, рожденном в борьбе за превращение древней Руси в могучую Российскую империю, заключается большое значение их в конце XVII века.

Сооружения мастера относятся к периоду крупных изменений, типичных для развития русской архитектуры конца XVII века и начала XVIII века, в результате которых зодчество древней Руси вылилось в архитектуру Российской империи XVIII века.

Характер убранства, например, храма в Уборах близок к характеру архитектурных деталей сооружений русских зодчих первой половины XVIII века.

Дальнейшим шагом в разработке композиции типа храма в Уборах можно считать сооружение Меншиковой башни (1701—1707 гг.) в Москве, от которой тянутся нити, связывающие ее со следующими башнеобразными композициями Петербурга и Москвы первой половины XVIII века. Но в общем архитектура собора в Рязани и церкви в Уборах, несмотря на большую художественную законченность, не нашла

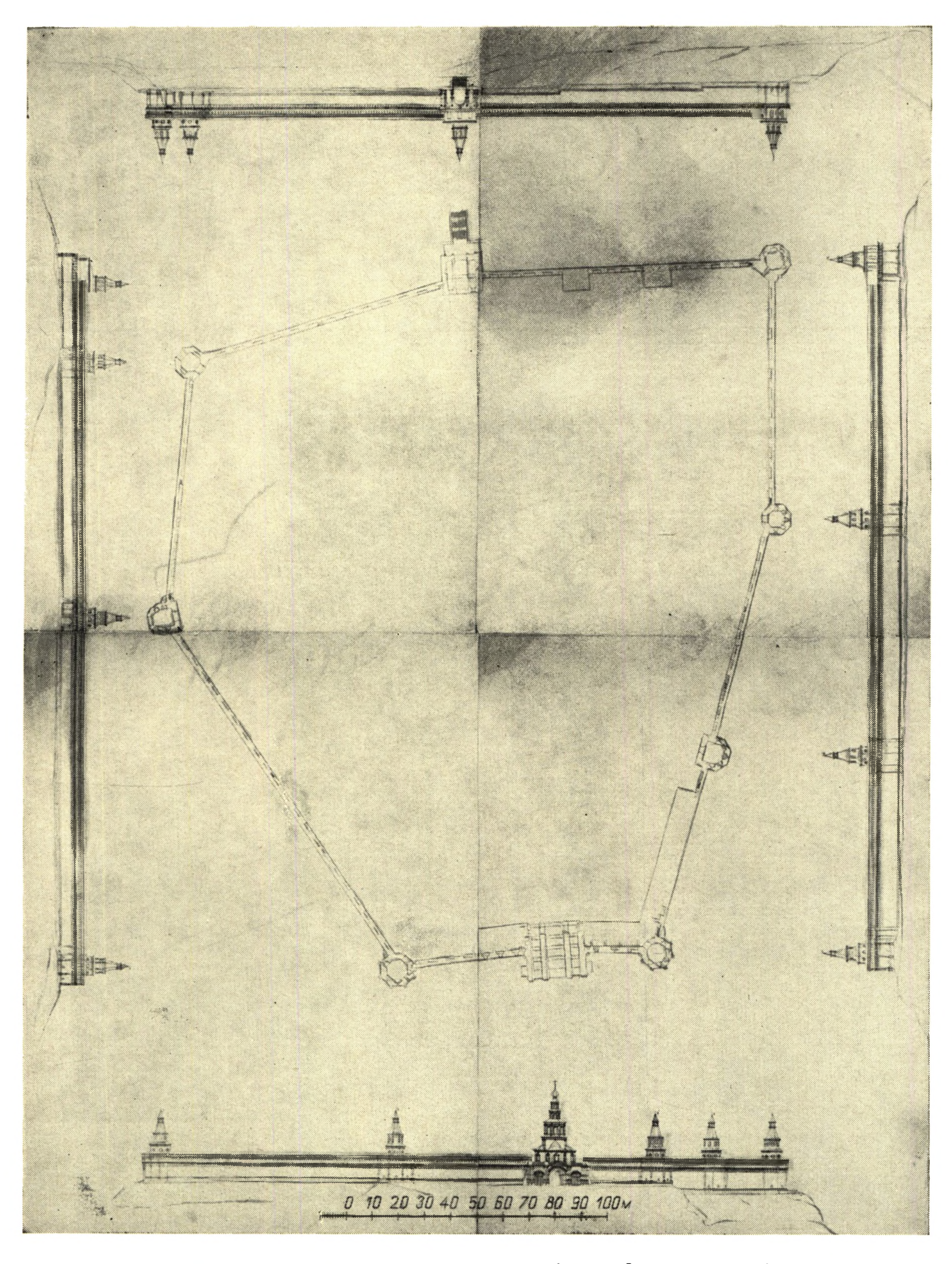
близких и прямых аналогий в русском зодчестве XVIII века[1].

При всех многочисленных чертах новизны архитектура «нарышкинского барокко», видимо, не могла в должной мере отобразить глубину последующих преобразований в политической, социальной и экономической жизни страны. Достижения архитектуры этого заключительного периода зодчества древней Руси растворились в бурном, еще более стремительном развитии русского зодчества начала и середины XVIII века. Рамки старой Руси и в архитектуре оказались тесными для молодой, быстро растущей Российской империи, смело выходившей на мировую политическую арену как сильнейшая держава мира. В произведениях архитектуры должно было отразиться новое положение крупнейшей державы мира, какое заняла Россия в начале XVIII века. Этого нельзя было выполнить средствами стиля «нарышкинского барокко», сильными узами связанного при всей своей новизне с зодчеством древней Руси. Однако это не умаляет роли и значения достижений архитектуры конца XVII века и в частности произведений Бухвостова. Являясь сооружениями, хронологически относящимися к первому периоду крупных изменений в зодчестве, смелые их достижения послужили исторически необходимым звеном в общей неразрывной цепи непрерывного процесса развития русского зодчества этого периода. Их достижения подготовили почву и сделали возможным дальнейшие искания и достижения русских зодчих. В этом заключается большое значение и роль сооружений Бухвостова в истории русской архитектуры.

[1] В отношении вотчинных храмов отчасти это можно объяснить указом от 11 марта 1723 г. о запрещении их строительства.

# ТАБЛИЦЫ






*Воскресенский монастырь. План и развертка стен и башен. Реконструкция (обмер автора с использованием материалов «Академпроекта» и ЦНРМ)*

ТАБЛИЦА 2

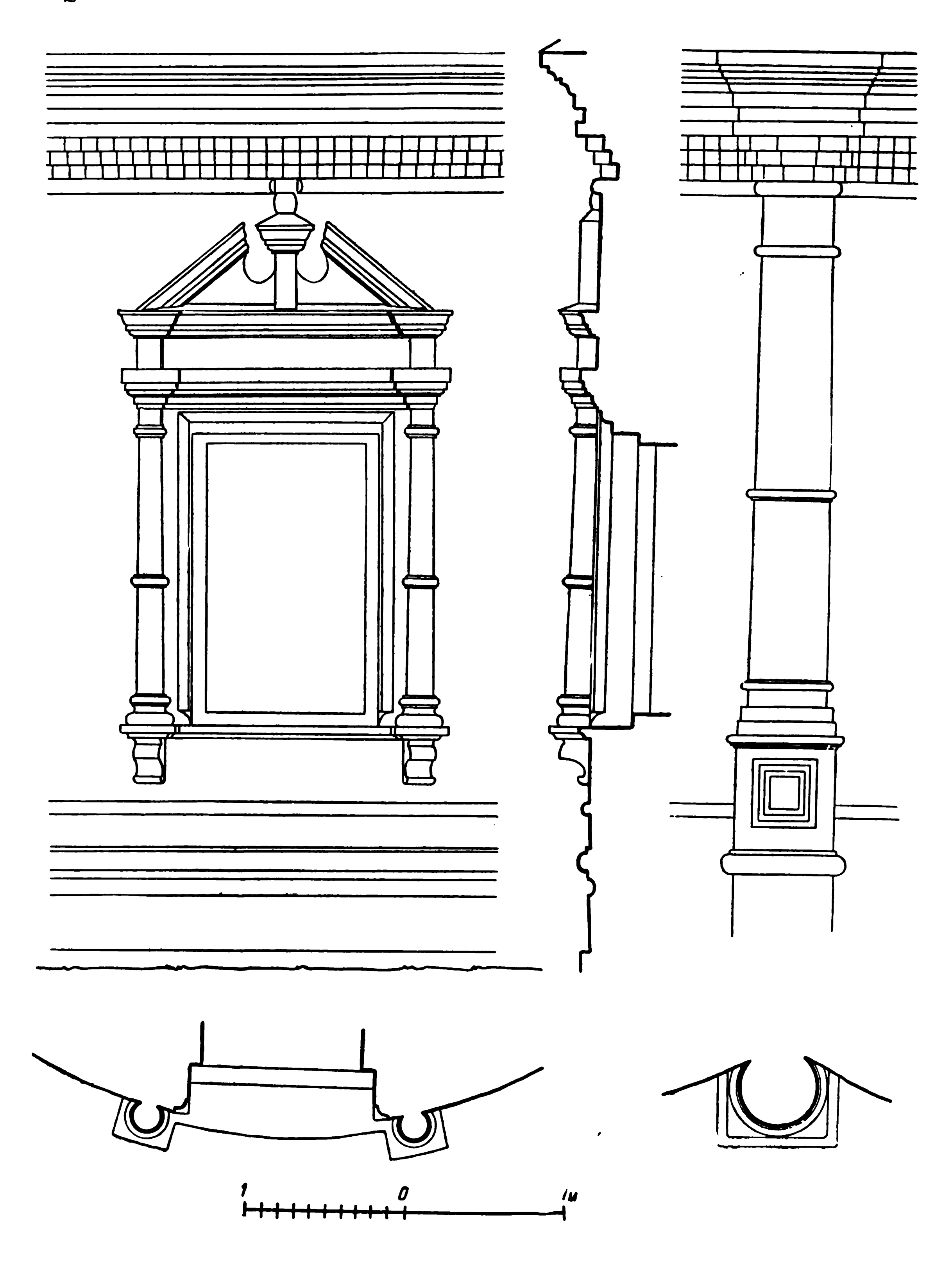



*Воскресенский монастырь. Дамасская башня. Реконструкция фасада (обмер автора)*




*Воскресенский монастырь. Дамасская башня. Разрез. Реконструкция (обмер автора)*

ТАБЛИЦА 4




*Воскресенский монастырь. Наличник окна и колонна притворов надвратной церкви (обмер автора)*

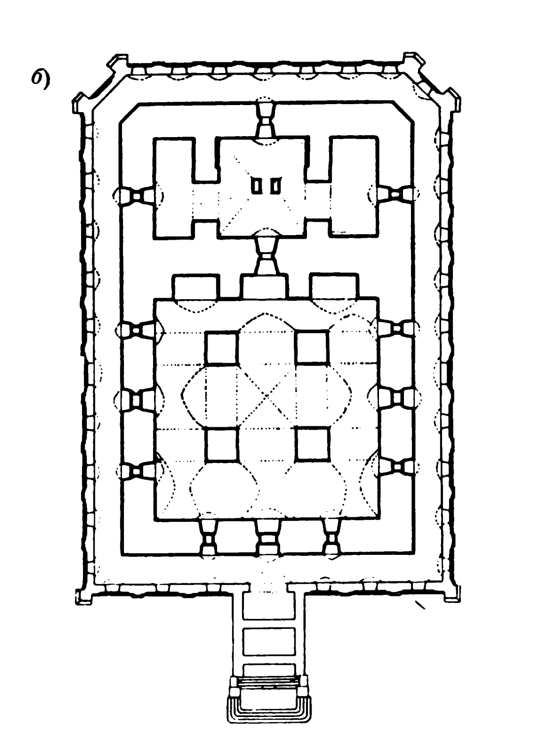


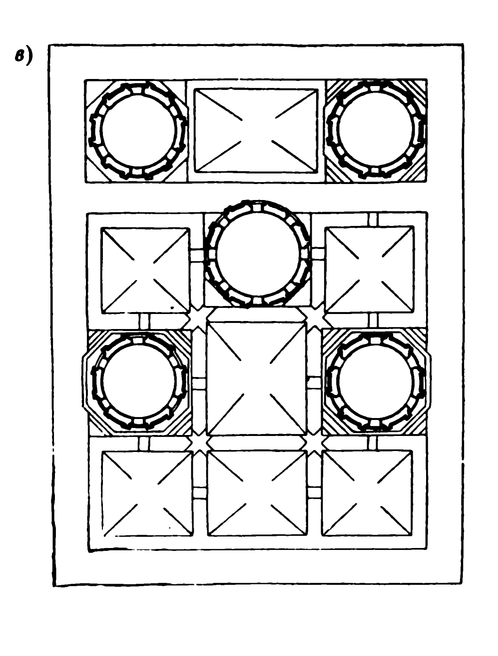
*Воскресенский монастырь. Надвратная церковь. Вид с востока*

ТАБЛИЦА 6

а)

0 10м



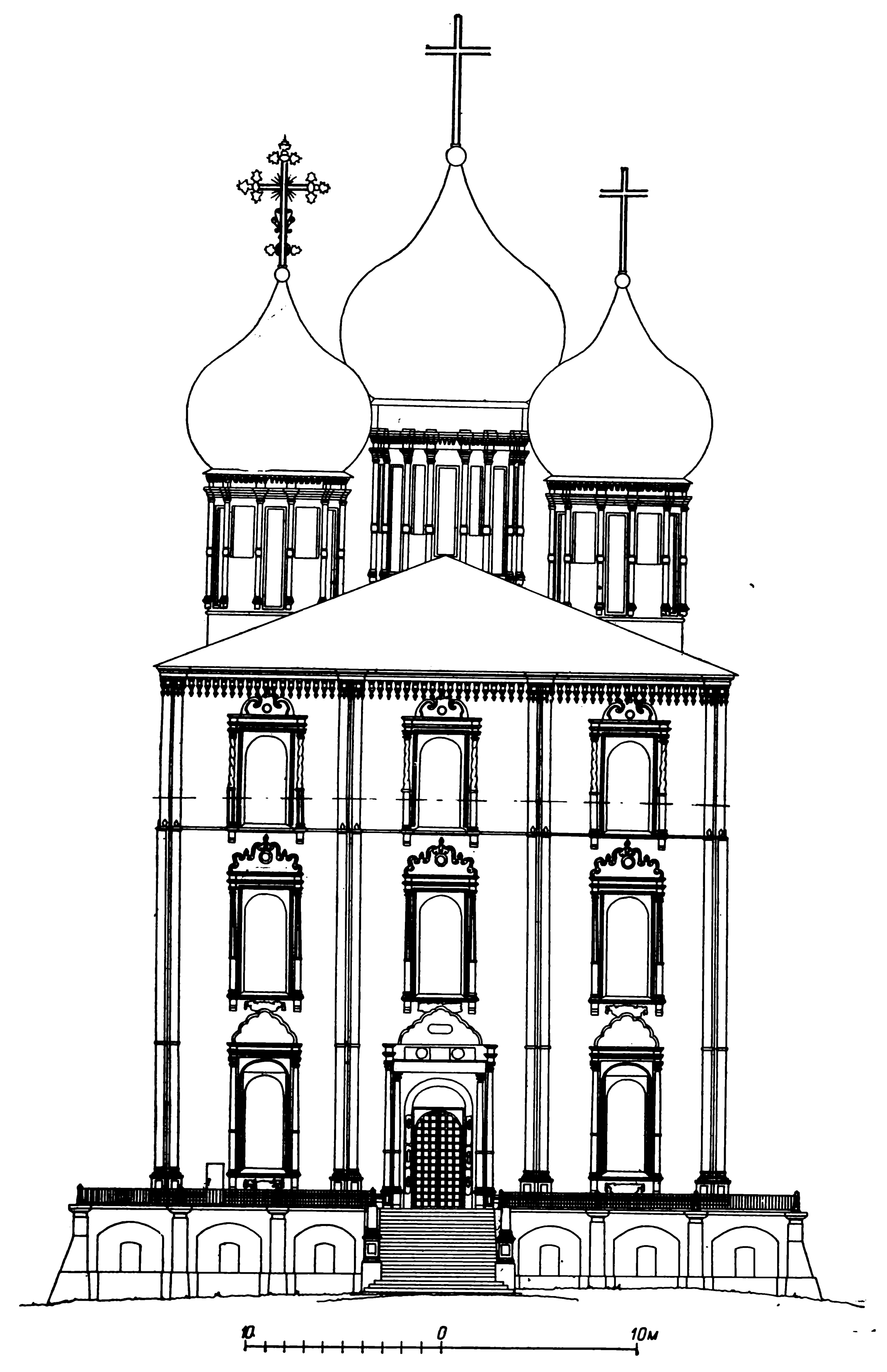




*Успенский собор в Рязани (с чертежей ЦНРМ):*
а) план собора; б) план подклета собора; в) план глав собора



*Успенский собор в Рязани. Вид с северо-запада*

ТАБЛИЦА 8




*Успенский собор в Рязани. Западный фасад (обмер автора с использованием материалов ЦНРМ)*



*Успенский собор в Рязани. Западный фасад (обмер автора с использованием материалов ЦНРМ)*




*Успенский собор в Рязани. Продольный разрез (по материалам ЦНРМ)*



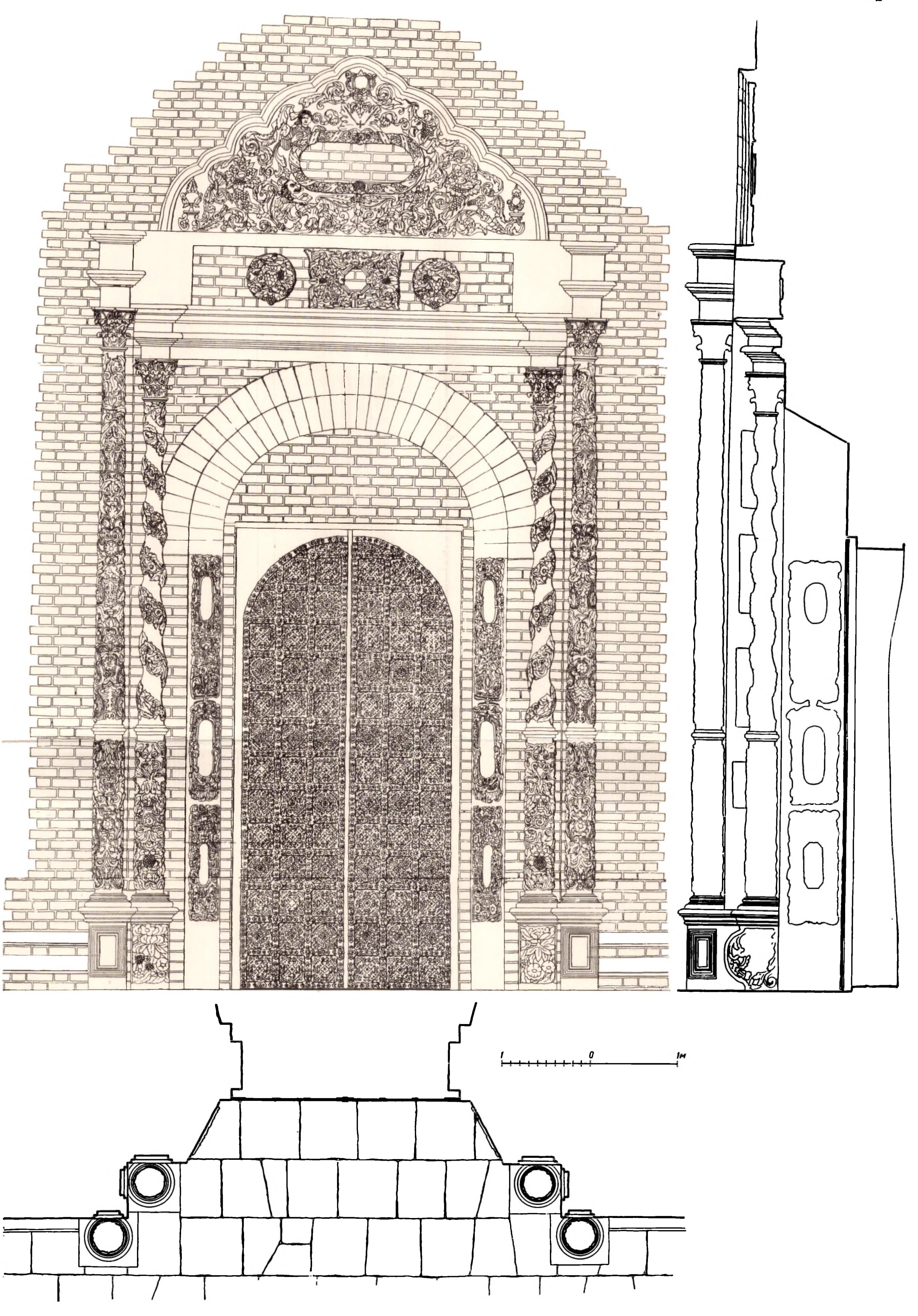
*Успенский собор в Рязани. Фрагмент западного фасада*



*Успенский собор в Рязани. Фрагмент южного фасада*



*Успенский собор в Рязани. Западный портал*




*Успенский собор в Рязани. Западный портал (обмер автора)*



*Успенский собор в Рязани. Южный портал*



*Успенский собор в Рязани. Часть западного портала*



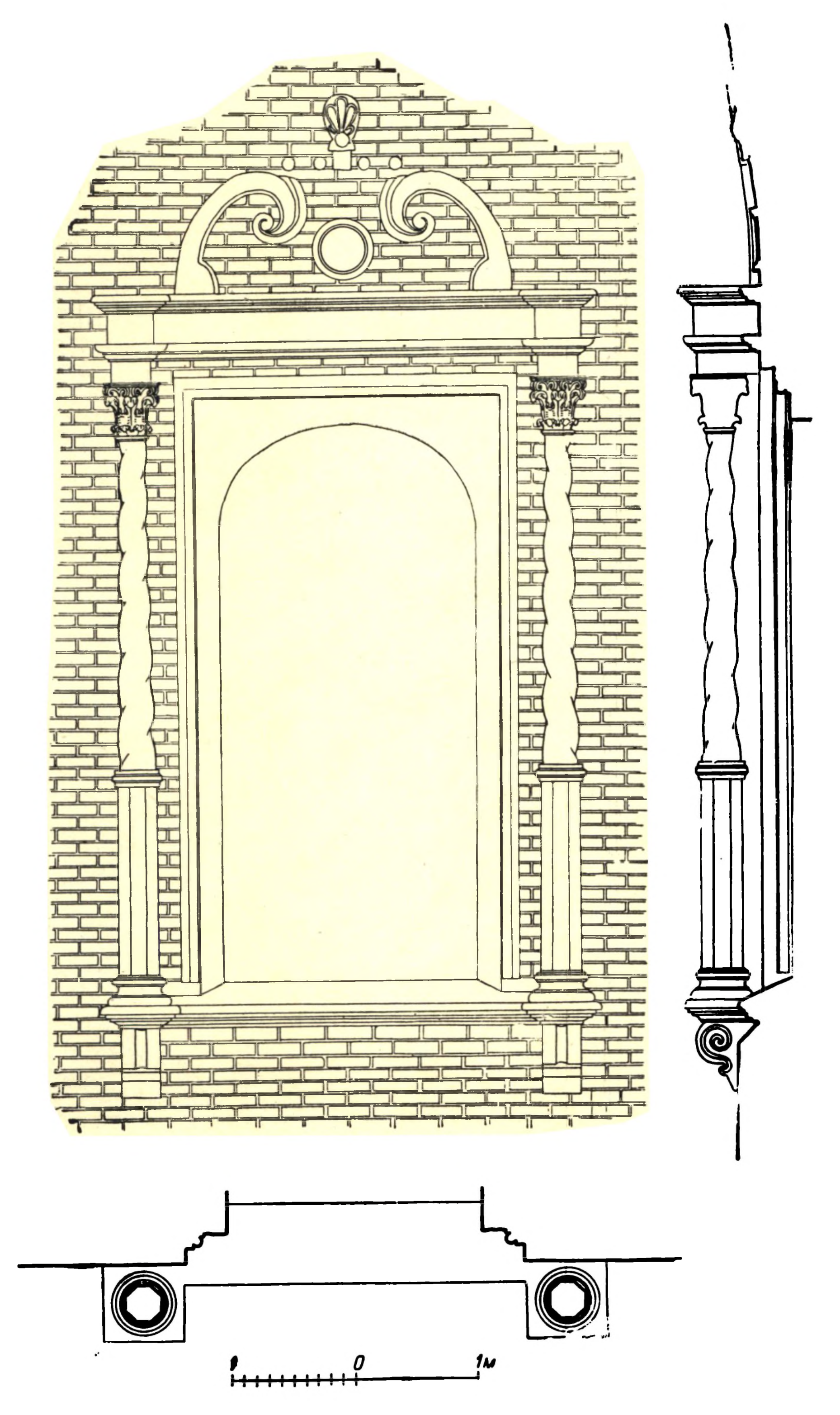
*Успенский собор в Рязани. Западный портал*



*Успенский собор в Рязани. Окно первого яруса*

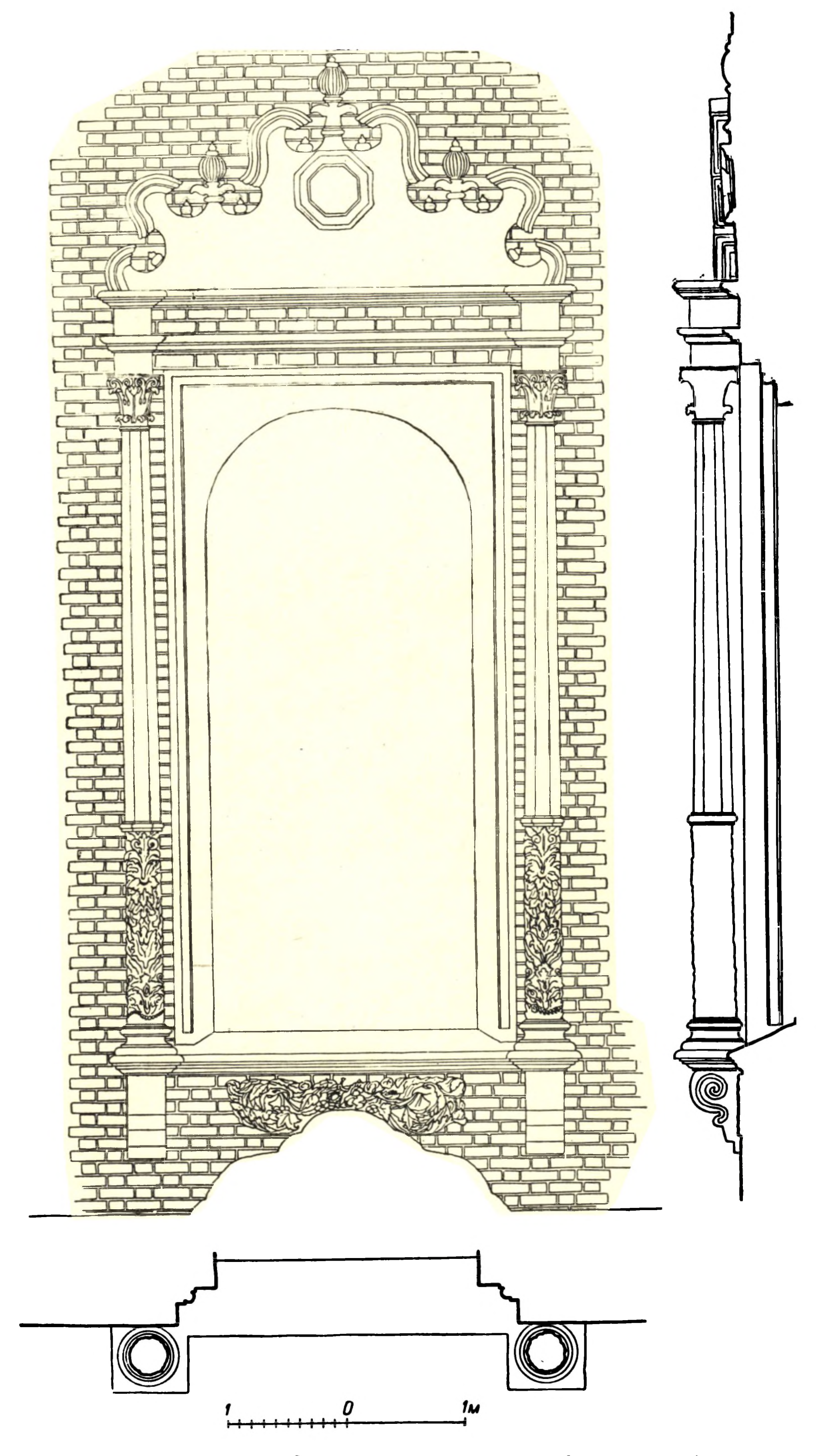


*Успенский собор в Рязани. Западный портал (обмер автора).*

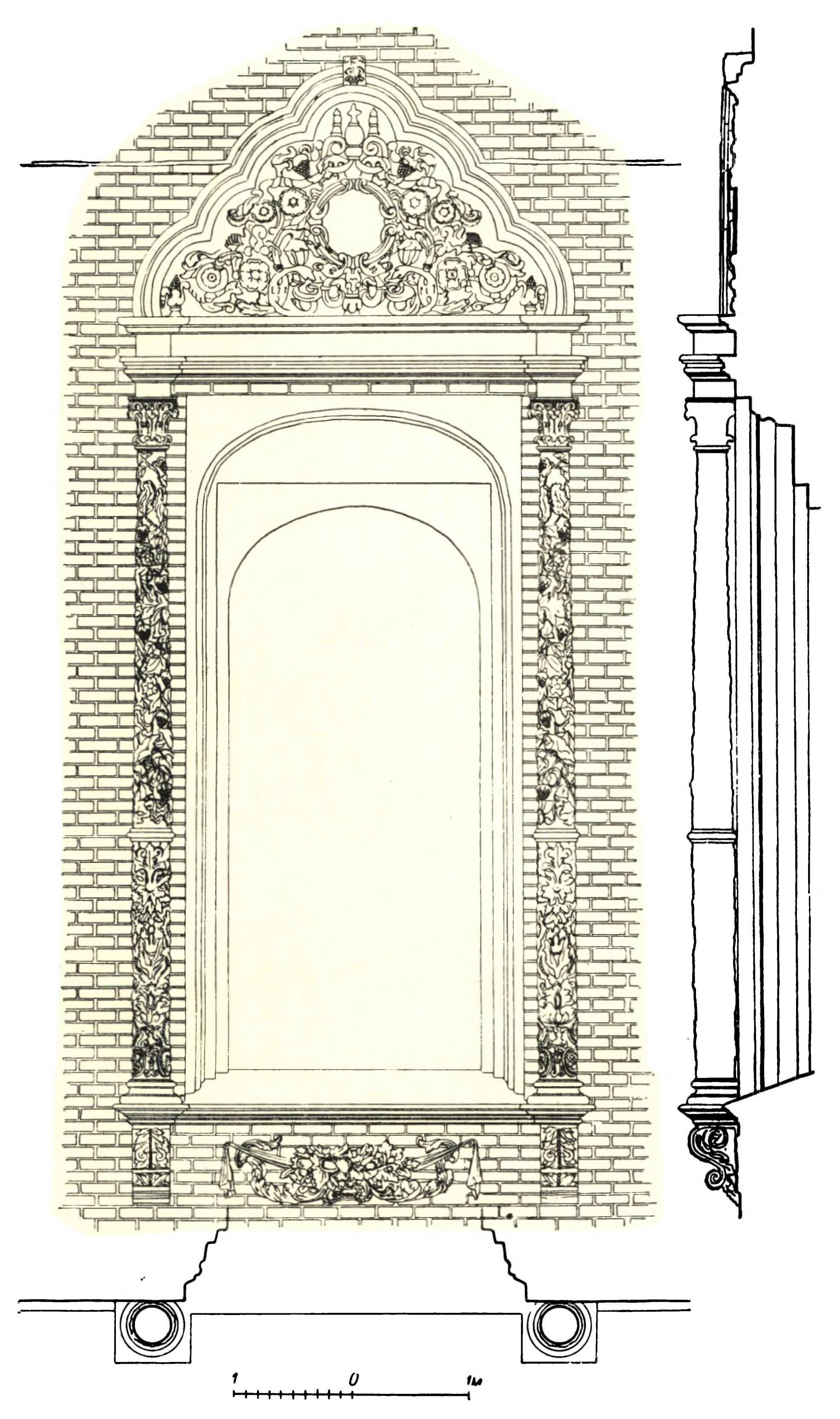



*Успенский собор в Рязани. Окно третьего яруса (обмер автора)*

ТАБЛИЦА 21

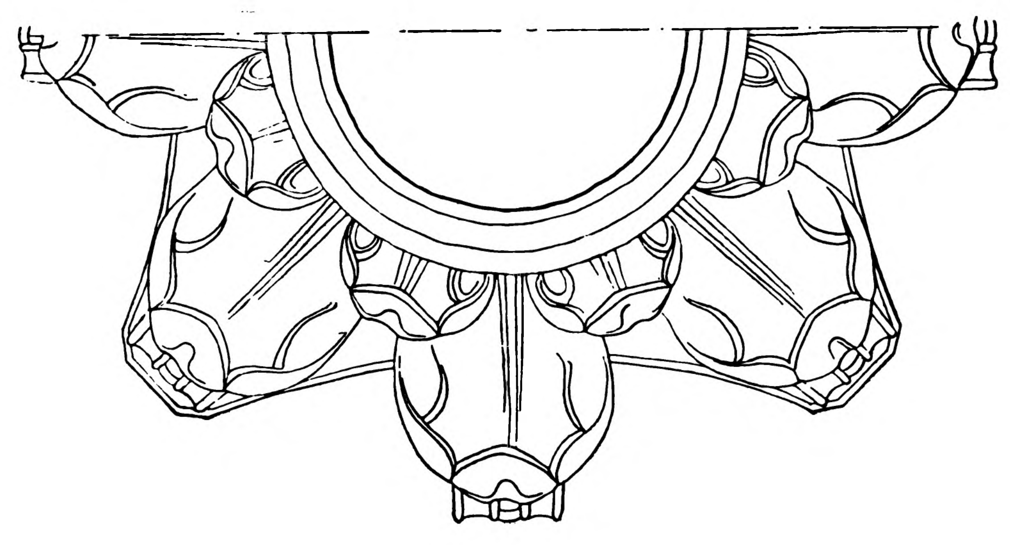



*Успенский собор в Рязани. Окно второго яруса (обмер автора)*

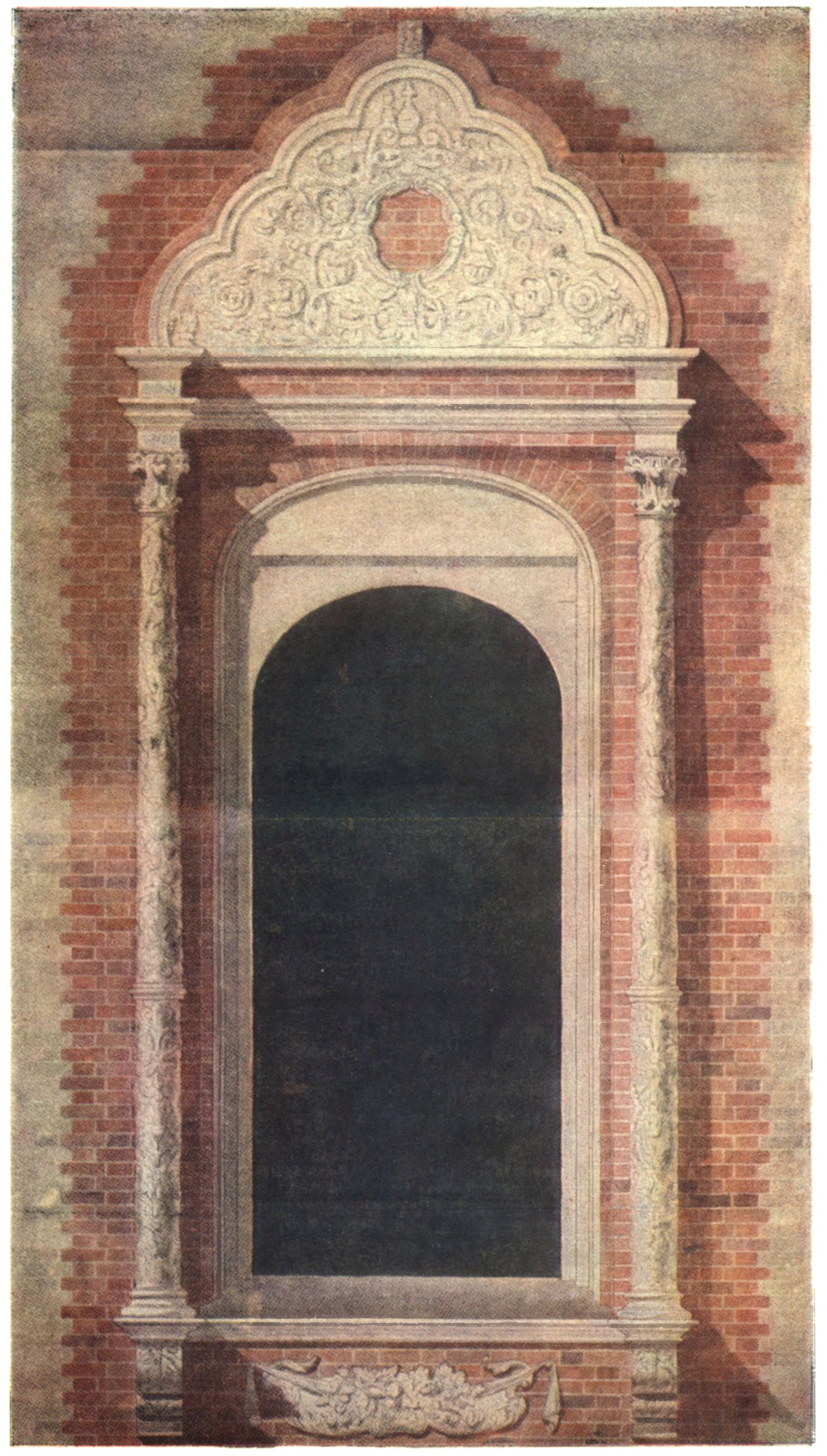



*Успенский собор в Рязани. Окно первого яруса (обмер автора)*

10 0 10см



*Успенский собор в Рязани. Капитель колонны обрамлений окон второго яруса (обмер автора)*



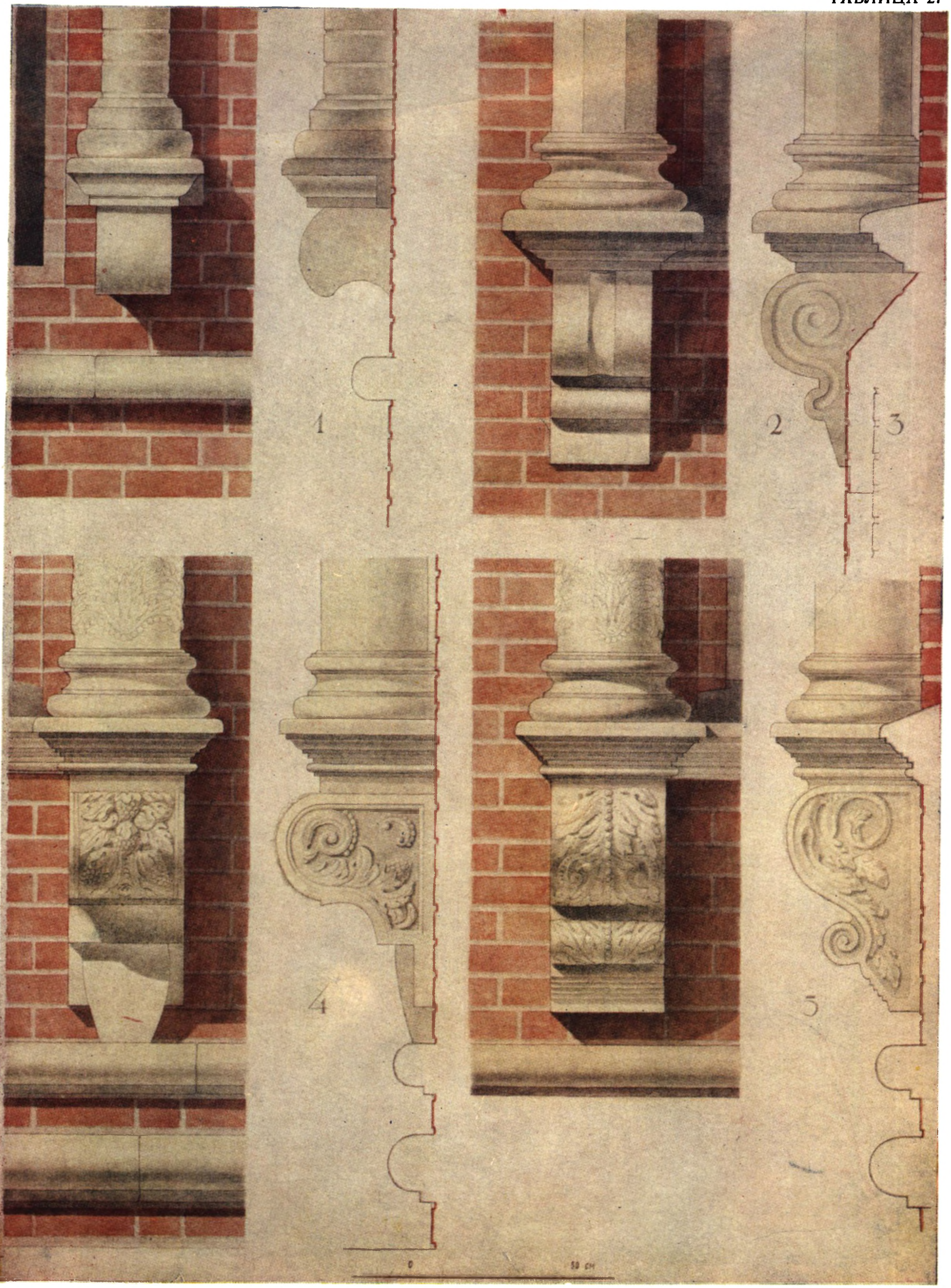
*Успенский собор в Рязани. Окно первого яруса (обмер автора).*



*Успенский собор в Рязани. Окно второго яруса (обмер автора).*



*Успенский собор в Рязани. Окно третьего яруса (обмер автора).*




*Успенский собор в Рязани. Кронштейны колонн, обрамляющих окна:*
**1) окна барабанов глав; 2) окна третьего яруса; 3) окна второго яруса; 4 и 5) окна первого яруса (обмер автора)**



*Успенский собор в Рязани. Окно второго яруса*

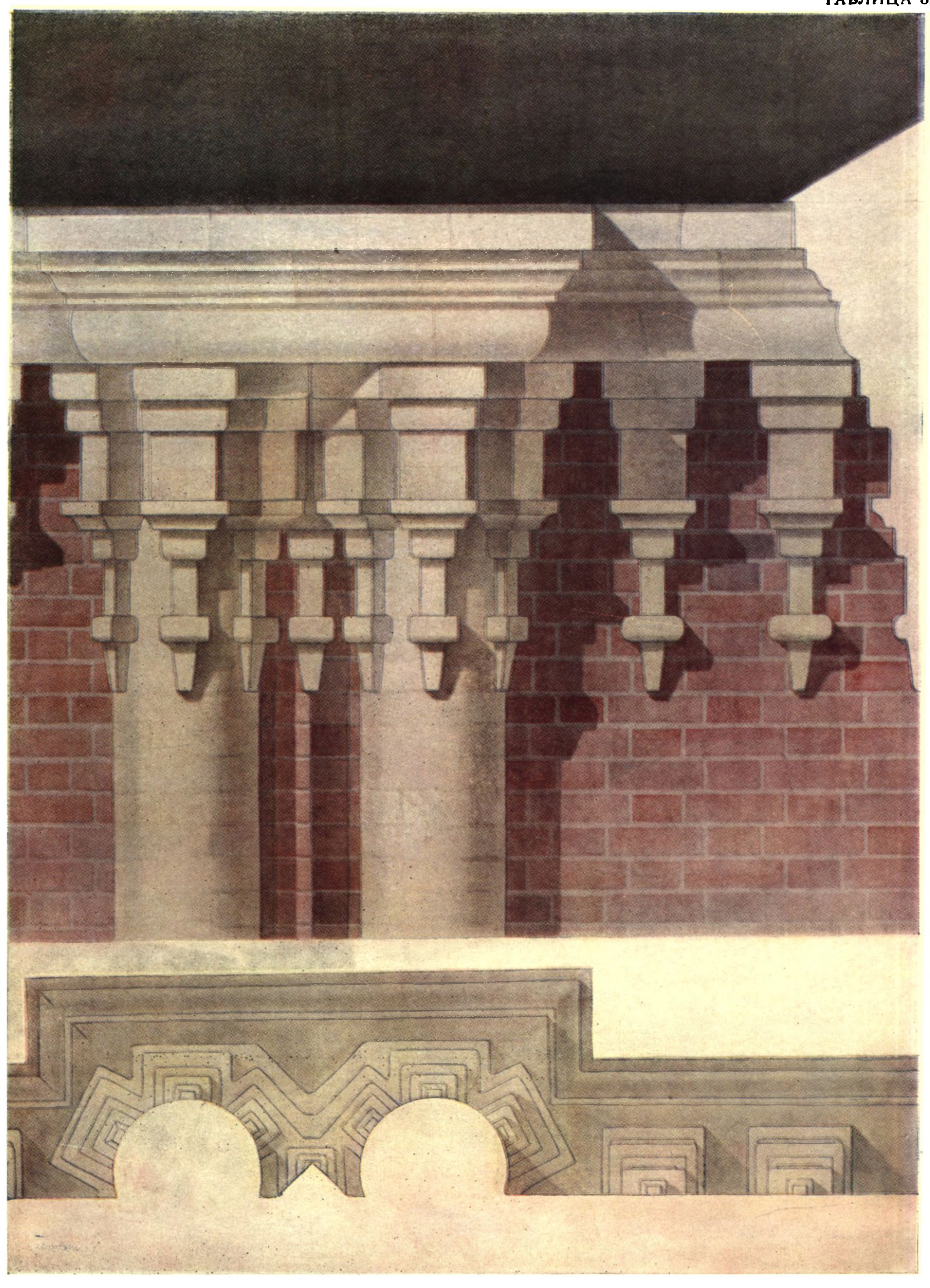


*Успенский собор в Рязани. Окно центральной апсиды*



*Успенский собор в Рязани. Окно южной апсиды*

*Успенский собор в Рязани. Белокаменные резные вставки и кронштейны окон первого яруса*



*Успенский собор в Рязани. Венчающий карниз (обмер автора).*



а



б



в

*Успенский собор в Рязани. Детали фасадов:*

а) Капитель окна третьего яруса; б) тумба-база колонн фасада;
в) кронштейны колонн обрамлений глав

ТАБЛИЦА 34

а)

в)

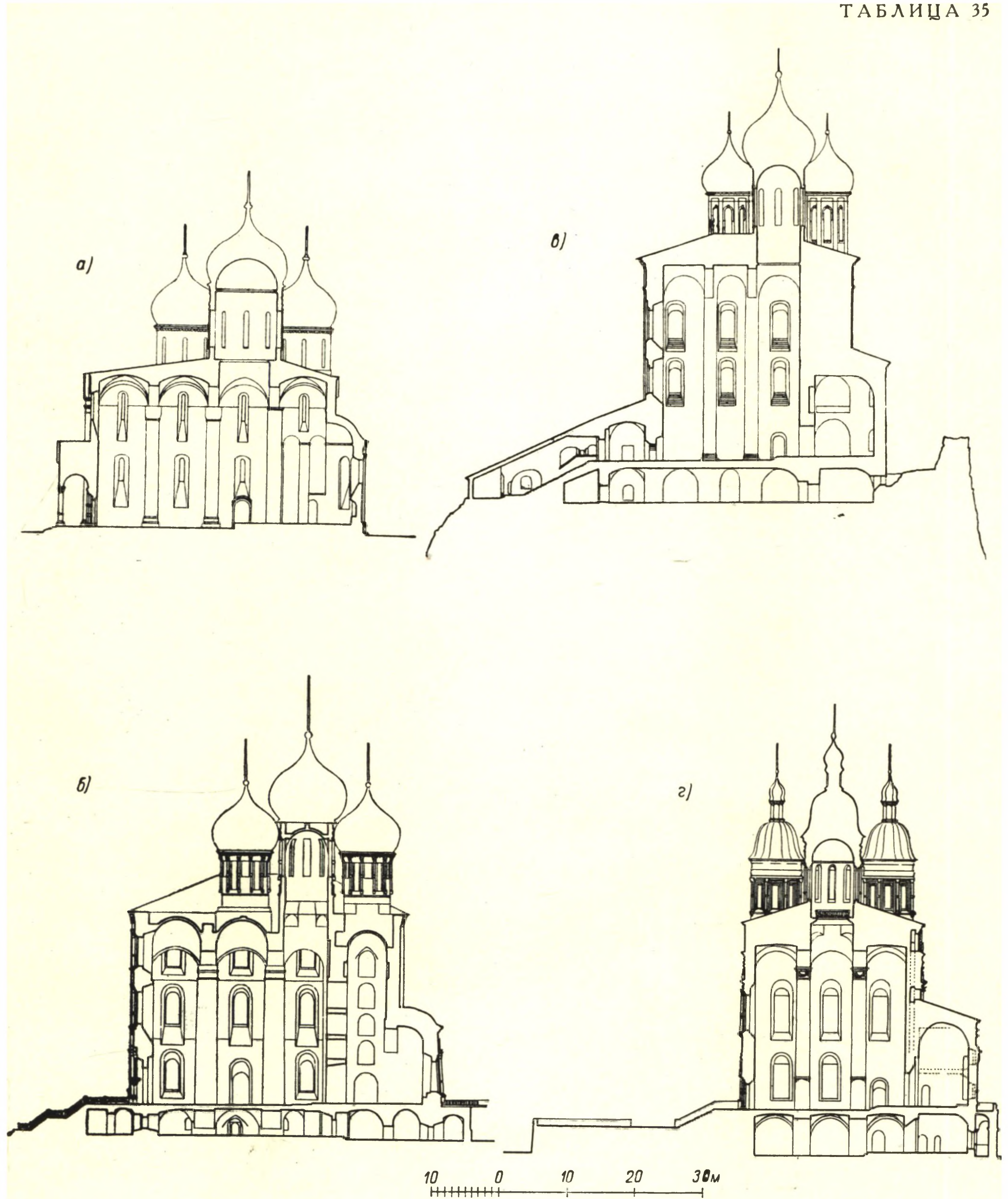
б)

г)

10 0 10 20 30м

*Фасады соборных сооружений:*

а) московского Успенского собора (1475—1479 гг.) Южный фасад; б) Успенского собора в Рязани (1693—1699 гг.). Южный фасад (по материалам ЦНРМ); в) Троицкого собора в Пскове (1691—1699 гг.). Южный фасад (обмер автора); г) Успенского собора в Астрахани (1700—1710 гг.). Северный фасад




*Разрезы соборных сооружений:*

а) Успенского собора в Москве (1475—1479 гг.); б) Успенского собора в Рязани (1693—1699 гг.; по материалам ЦНРМ); в) Троицкого собора в Пскове (1691—1699 гг.; обмер автора); г) Успенского собора в Астрахани (1700—1710 гг.)

ТАБЛИЦА 36

а)

б)

10 0 10м

в)

г)

*Планы сборных сооружений:*

а) Успенского собора в Москве (1475—1479 гг.). б) Успенского собора в Рязани (1693—1699 гг.); в) Троицкого собора в Пскове (1691—1699 гг.; обмеры автора); г) Успенского собора в Астрахани (1700—1710 гг; обмер А. Воробьева, О. Синдоровского, А. Синдоровской)



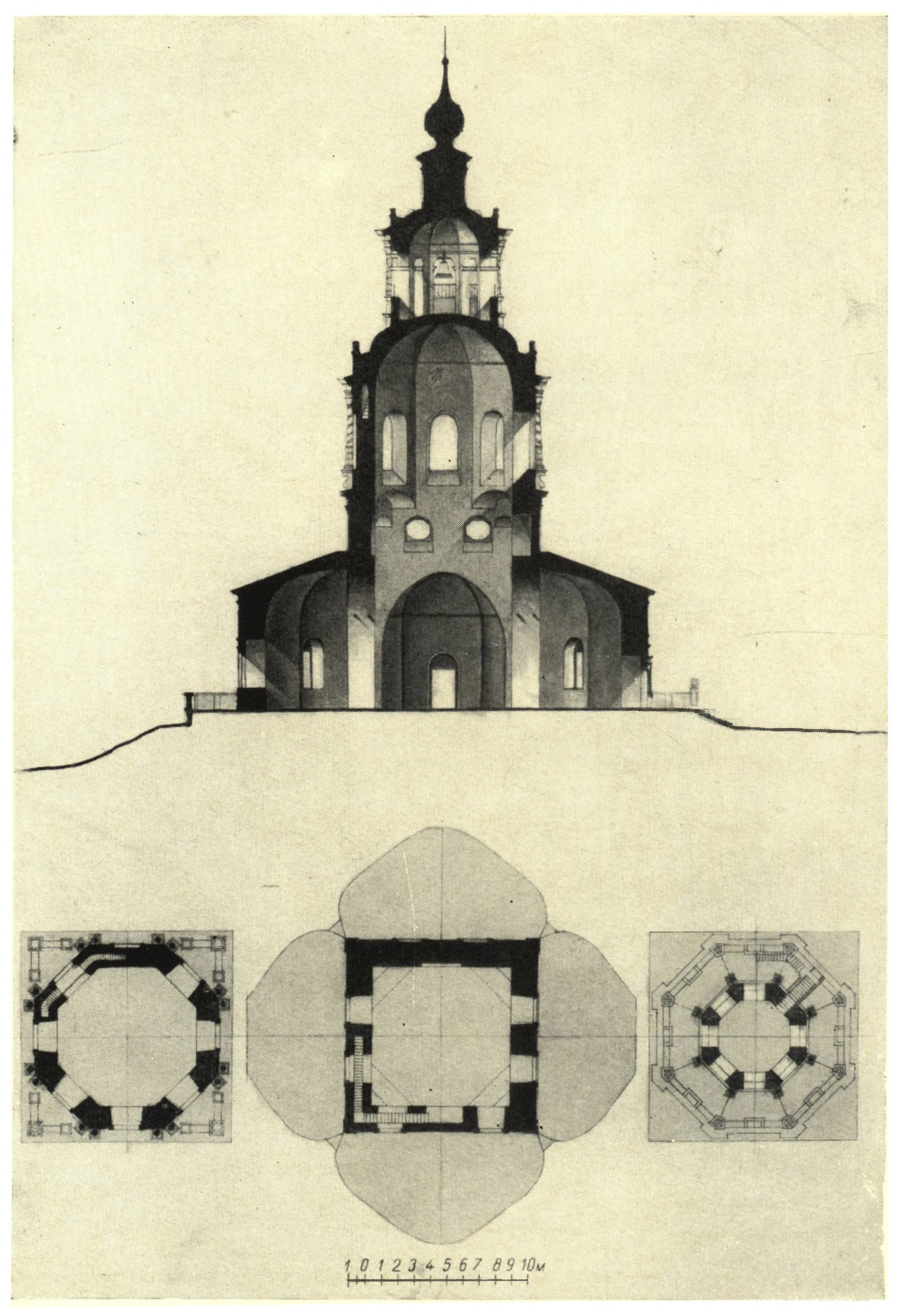
*Успенский собор в Рязани. Вид снизу на своды собора*



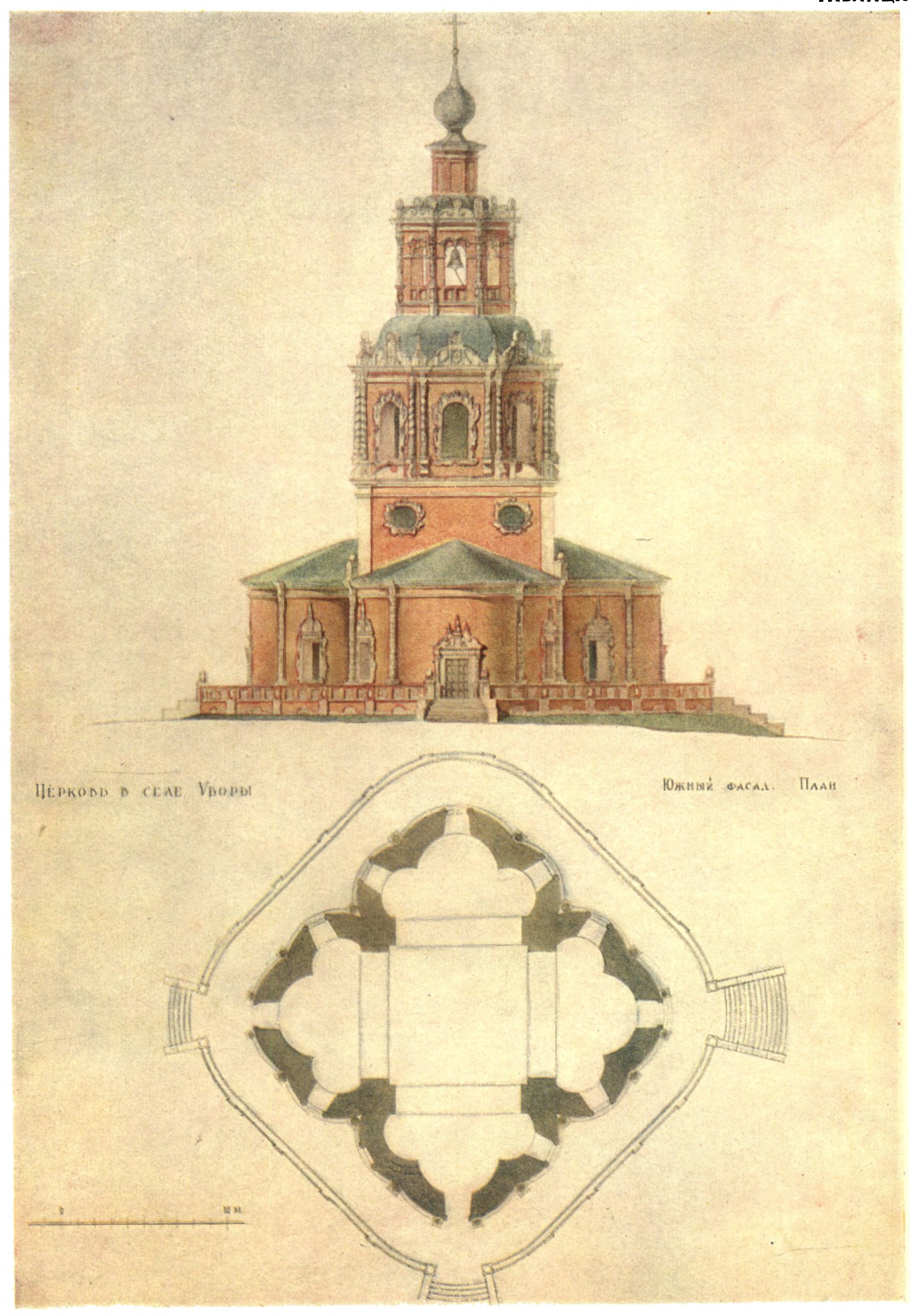
*Успенский собор в Рязани. Фрагмент интерьера*



*Успенский собор в Рязани. Иконостас*




*Церковь в Уборах. Разрез и планы ярусов (по обмерам В. Подключникова)*



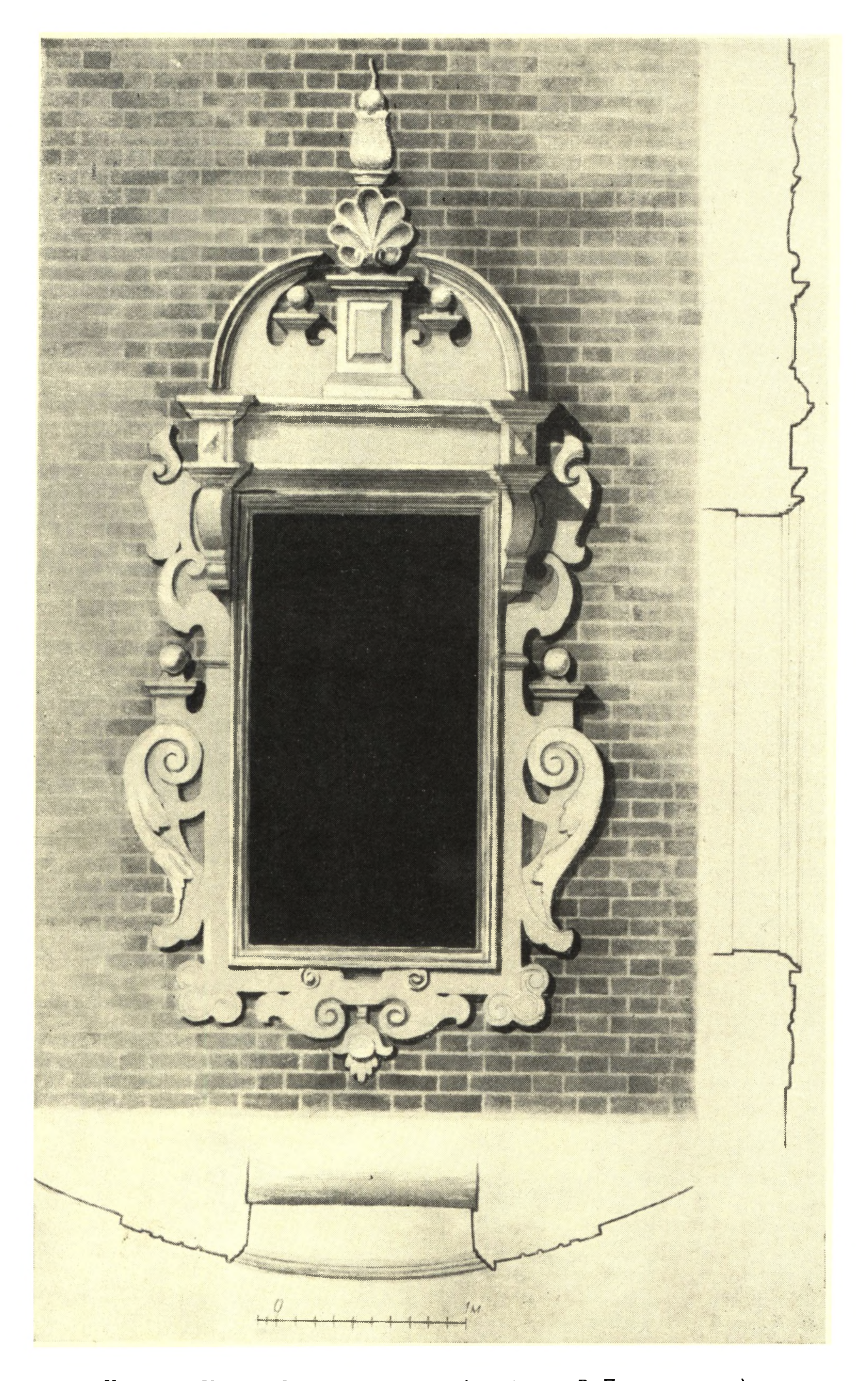

*Церковь в селе Уборы. Фасад и план (по обмерам В. Подключникова).*




*Церковь в Уборах. Обрамление входа (по обмерам В. Подключникова)*




*Церковь в Уборах. Окно восьмерика (по обмерам В. Подключникова)*




*Церковь в Уборах. Окно первого яруса (по обмерам В. Подключникова)*




*Церковь в селе Троицкое-Лыково. Южный фасад и план (по обмерам В. Подключникова)*

# ПРИЛОЖЕНИЕ

## (архивные выписки и документы)

Сведения о подряде Бухвостова на строительство нового собора в Рязани.

«7201 (1693 г. — *П. Т.*) декабря 15 приезжали в Переяславль — Рязанский каменный подрядчик Петр Бык с товарищи для подряду соборные церкви. А генваря 18 Дмитровского уезда села Никольского Иаков Григорьев Бухвостов и 20 дня того ж месяца означенный Мазухин приезжали для тогож подряду, из коих Бухвостов, да еще Никита Иустинов, Герасим Иванов и Иван Парфенов с товарищи подрядились оную строить вновь просв. Авраамия у казначея Гундорова и у дьяка Зарайникова своими работники в домовом припасе. Длиною та церковь с олтарем в основании на 20 саж. (42.70 м), поперечнику на 14 (29,82 м) рвы копать и сваи бить и бут бутить в пять аршин (3,56 м) а где во рвах земля рыхла, то и сваи быть длинные» («Известия Импер. Арх. Общества» СПБ 1861, т. III, вып. 3, стр. 214, № 14.)

Из подрядной записи на доставку белого камня.

«Имеются сведения о доставке на строительство собора белого камня, с указанием размеров блоков. В 1691 году «Дворцового села Любич крестьянин Лазарь Дмитриев Ларин подрядился на строение Соборной каменной церкви в Переяславле Рязанском поставить пять тысяч ступенного доброго мячковского камня, мерою в длину аршин (71.1 см), в ширину осьми (35,6 см) и девяти (40 см) вершков, в толщину шести (26,7 см) вершков, и пять тысяч юхотного камня аршинного (71,1 см) и трехчетвертного (53 см), шириною шести (26,7 см) и пяти (22,2 см) вершков, толщиною четырех (17,8 см) вершков, и привезть тот камень» (Макарий. Указ. соч., стр. 135). Так как договор на поставку этого камня заключен еще в 1691 году, то можно полагать, что он был заказан на строительство первого, рухнувшего собора».

Из подрядной записи на строительство рухнувшего собора:

«...1684 года мар. 29 дня Костромскаго Ипатского монастыря Исаковские, да дворцовые Красносельские и иных сел и деревень крестьяне, да приказу каменных дел записные каменщики Кодратий Алферьев, зелейщик с товарищи подрядились у преосв. Павла и у записных приказу каменных дел каменщиков у Емильяна Калинина, Федора Яковлева сына Шаритина, да и Исаковского крестьянина Григорья Артемьева сына Сухана к церковьному (Соборныя в Переславле Рязанском новыя церкве) каменному делу во основании рвы копать по полторы сажени подо всю церьковь, олтари и притворы ширина таж. Стены делать с буту уступя поларшина, а до замка помостного в подклетах полтретьи сажени. Церковныеж и олтарные стены от мосту церковного до верху в сажень. А вышина от моста до замка длина и ширина по 12 сажень. Двери в церьковь от севера и полудня в ширину по сажени, а в вышину трех саженей. По сторонам по два окна. От западныя стороны притвор в длину меж стены пять сажень а поперег и в вышину равно с церковию, в притвор двери и окна, из притвора в церьковь посреди вход, да по сторонам того входа по окну. Да в том же притворе в круг на столпах житье. От полудни и от севера, притворыж в длину от рундуков к церковным дверям меж стен четыре сажени. Из оных на паперть двери, а лестницы к притворам рундуками; над ними своды на столпах. Олтари малой и большой в длину меж стен пять сажень. Около олтарей и церкви меж притворов две сажени. И с стенами (папертными) под кровлю делать кожух двои или трои закомарный; а шею против образца, что у Спаса на Новом». (Т. Воздвиженский. Указ. соч., стр 183—185).

Выписки из дела по тяжбе Шереметева и Бухвостова

«Великому Государю, царю и великому князю Петру Алексеевичу всеа великая и Малыя и Белыя России самодержцу біет челом холоп твой Петрушка Шереметев.

Дело у меня, холопа твоего по записи в недоделке церковного каменного дела боярина Михаила Юрьевича Татищева Дмитровской ево вотчины с крестьяны с Янкою Григорьевым сыном Бухвостовым с товарищи в каменном приказе, а по твоему великого государя, указу в том приказе сидит окольничей Иван Юрьевич Леонтьев, а у меня холопа твоего, с ним ссора. Милостивый великий государь царь и великий князь Петр Алексеевич всеа Великия и Малыя и Белыя России самодержец пожалуй меня, холопа твоего, вели, государь, то дело и колодников взять в иной приказ, куды ты, великий государь укажешь. Великий Государь, смилуйся, пожалуй.

27 Декабря. 205 года.

Великим государем, и царем и великим князем Иоанну Алексеевичу, Петру Алексеевичу всеа Великия и Малыя и Белыя России самодержцем бьет челом холоп ваш Петрушка Шереметев.

В прошлом, государи, в 202 году, подрядился у меня холопа вашего, боярина Михаила Юрьевича Татищева Дмитровские вотчины села Никольского крестьяне его Янка Григорьев сын Бухвостов да Мишка Тимофеев, Митрошка Семенов сделать каменную церковь в Звенигородском уезде в селе Спасском Уборы тож, а поставить было им тое мою церковь во всем в отделку в нынешнем в 203 году сентября к 1-му числу и в том дали на себя запись с зарядом, а ныне он, Янка, с товарищи своими тое церковь против подрядной своей записи на срок и после сроку и половины не сделали и ныне не делают и то церковное дело остановили, а он, Янка, ныне и с вышеписанными своими товарищи у каменного дела в Переславле Рязанском, а товарищи его, которые у той церкви работали, живут на Москве.

Милосердный великие государи и цари и великие князи Иоанн Алексеевич, Петр Алексеевич всеа великия и Малыя и Белыя России самодержцы пожалуйте меня, холопа своего, велите государи, послать из приказу каменные дел подъячего и подмастерья и велите, государи, то церковное дело осмотря описать и оценить и по него, Янку, и по товарищев его велите государи в Переслав послать свою, великия государи, грамоту, а товарищев его на Москве сыскать и взять в приказ каменных дел и против Сего моего челобитния распросить, великие государи, смилуйтеся.

И против вышеписанного челобитния и пометы в вотчине боярина П. В. Шереметева в Звенигородском уезде в селе Спасском, Убора тож, церковное каменное строение из приказу каменных дел осматривано. А по осмотру из приказу каменных дел подмастерья Данила Калинина того церковного здания построено: основание церкви крестообразное, внутри меж стен длиннику и поперечнику по 10-ти сажен, стены толщиною по 2 аршина без четверти, с наружных стен поднято в вышину 3 сажени, внутри от полу до перемычек вышина 4 сажени, сделаны в церковь три двери вышина по 3 аршина, ширина по 2 аршина без 2 вершков.

В церкви и в алтаре сделано 8 окон, вышина в свету по 3 аршина по $1^1/_2$ аршина с наружья круг окон столярная работа с растесками каменными, сверх окон сделаны шплингеры каменные с росписками, круг церкви по лопаткам сделаны тунбы кирпичные, а столбов не поставлено, у дверей сделаны тунбы каменные, а против подрядной записи того церковного здания не достроено, сверх перемычек осьмерку вверх ничего делать не начато и стены с перемычками в ровень до осьмерику аршина на 3 и больше, круг всего церковного здания не подняты и круг той церкви кзымец и папертей ничего делать не почато, а у того церковного каменного строения кирпич и известь и на выстилку лещади есть, и на достройку той церкви припасов будет.

Список с записи

«Се аз Боярина Михайла Юрьевича Татищева вотчин его Дмитровского уезду села Никольского крестьяне Яков Григорьев сын Бухвостов, да Михаила Тимофеев, да Митрофан Семенов все мы подрядчики дали на себя сию запись боярину Петру Васильевичу Шереметеву в том, что в прошлом в 202 году генваря в 10 де подрядились мы у него, боярина Петра Васильевича в Звенигородской его вотчине в селе Спасском Убора тож, сделать церков каменную и отделать было нам ее всю против записи на срок сентября к 8 числу нынешнего 203 году, и по той записи взяли мы у него, боярина Петра Васильевича денег 220 рублев да запас весь сполна и не взяли мы тех денег у него, боярина Петра Васильевича 30 рублев. И мы Яков и Михайла и Митрофан по той своей записи тое церковь на тот срок совсем не отделали и в том ему, боярину Петру Васильевичу убытки и неустойку учинили, и он, боярин Петр Васильевич бил челом на нас великим государем подрядчиков. И по его, боярина Петра Вас-ча, челобитною то строение осматривано из приказу каменных дел и после того осмотру мы, подрядчики то недостроенное каменное дело, которое мы на срок и после сроку той церкви не сделали, а доделывали в нынешнем 203 году, а делали то каменное дело августа по 2-е число нынашняго 203 году, а недоделали того церковного всякого строения по той прежней своей записи по договору своему мы, подрядчики, кругом тое церкви паперти да на выкрушках глав столярного дела, на на выкрушках же и на четверике и на осьмеріке и на шестерике кзымсов и шпрегелев и столбов и корштунов не поставили и около к папертям трех рундуков и перил не сделали, и перила около той паперти скрывать и паперть выстилать лещадьми и в перилах и в рундуках ростески делать каменные столярные добрым мастерством и будет тому каменному церковному строению какая поруха учинится в 10 лет и те порухи делать и починивать нам, подрядчикам своим и каменьщики и работники и припасы безденежно за прежния подрядныя деньги, которые мы по записям своим у него, боярина Петра Васильевича взяли, а резные всякие дела к той церкви и к окнам и к дверям столбы и к окнам короштыни делали у него боярина Петра Василь-

евича, иные подрядные мастера, а не мы, подрядчики, и тем резным делам, где им доведется быть ныне не поставлены, и то вышеписанное недоделанное всякое каменное строение, что писано в сей записи выше сего делать нам, подрядчикам, самым добрым мастерством и против образца, каков нам образец дан и резные всякие дела где доведется быть поставить нам же, подрядчикам и тое церковь внутри подмазать левкасом все и с наружья около той церкви и паперти, где доведется подмазать же и выбелить и кружала и леса опустить и всход на колокольню совсем сделать и укрепить и кресты на главах и настоящей церкви и на выкрушках поставить и укрепить и в которых местах и в дверях и в окнах сделано не прямо и косо, и нам, подрядчикам, то все переделать и делать против размеру прямо, а сделать нам, подрядчикам, то все вышеписанное дело, что писано в сей записи выше сего совсем в отделку на срок июля к 1-му числу 204 году, а буде мы, подрядчики, на тот вышеписанный срок против сей записи того всего церковного строения в отделку совсем не сделаем или какая у того каменного церковного строения поруха учинится делать и починивать своими каменщики и работники и припасы в 10 лет за прежния взятыя деньги не станем и в той недоделке какие убытки учиним, и ему, боярину Петру Васильевичу, взять на нас, подрядчиках кто из нас в лицах будет за прежнюю и за нынешнюю нашу неустойку денег 100 рублев и убытки по своей сказке все сполна. А се запись и впредь в запись, а прежнюю свою запись по которой мы, подрядчики, того церковного строения на срок не сделали у него, боярина Петра Васильевича, мы подрядчики, взяли, а их достальных ему, боярину Петру Васильевичу нам, подрядчикам, как придем на дело 10 рублев, а последние деньги 20 рублев взять нам как понадобится. А у сей записи послуси Андрон Иванов, Иван Болховитинов, Матвей Воротников, Григорей Кобелев, Федор Москвин, Василий Степанов, Иван Веневцов. А запись писал Ивановской площади подьячий стольника и полковника стремеянного Сергеева полку Григорьевича Сергеева пятидесятник Ивашко Троицков лета 7203 августа в 21 де.

А у подлинной записи назади пишет: к сей записи Воскресенского монастыря по приказу государя отца строителя Сергія подьячий Алешко Марушкин вместо боярина Михаила Юрьевича Татищева, Дмитровской его вотчины села Никольского крестьянин каменного дела подрядчиков Яков Григорьева сына Бухвостова да Михаила Тимофеева да Митрофана Семенова по их велению руку приложил послух Андронко руку приложил, послух Ивашко руку приложил, послух Матюшко руку приложил, послух Гришка руку приложил, послух Федька руку приложил, послух Васька руку приложил, послух Ивашко руку приложил.

И сентября в 28 де нынешнего 205 года боярина Михаила Юрьевича Татищева вотчины его села Никольского крестьянину Якушку Бухвостову с записи список чтен, и он Якушко допрашиван, а в допросе сказал:

В прошлом де во 202 году подрядился он Якушко, с товарищи своими с Мишкою Тимофеевым да Митрошкою Семеновым у боярина Петра Васильевича Шереметева в Звенигородском уезде в втчине его в селе Спасском, Убора тож, сделать церков каменную и в том де подряде дал он, Якушко, с товарищи своими ему, боярину Петру Васильевичу, на себя запись с зарядом, и по той записи подрядил он, Якушко, к тому церковному делу иного каменных дел подрядчика Куземку Федорова Бакрова с товарищи и в том подряде взял он, Якушко, на него Куземку такову же подрядную запись с зарядом, какову дал он, Якушко, на себя боярину Петру Васильевичу Шереметеву и по той записи тот подрядчик Куземка Бакров с товарищи своими в том же 202 году в том селе Спасском церков делать с весны почали и во все лето делали, а которые де каменные всякие припасы к тому церковному делу были изготовлены, и те де припасы в том же в 202 году все приделали и к предбудущему к 203 году тех припасов в остатке ничего не осталось и в 203 году по весне к тому каменному делу те вышеписанные каменьщики Куземка Бакров с товарищи пришли и того де церковного дела доделывать не стали, будто для того что де по воле его боярина, Петра Васильевича учинилась в том церковном деле сверх записи прибавка большая на стопе церковной довелось было делать осьмерик и в том де месте велел делать четверик, а тот осмерик велел делать на четверике, а в записях де у них что на той церковной стопе быть четверику не писано и договору никакого о том не было, и те де каменьщики не делав того дела ушли и остановку тому делу учинили он, Куземка, с товарищи, а в то де время был он, Якушко, по подряду своему в Переславле Рязанском у каменного же строения соборной церкви и у того де каменного дела в том селе Спасском он, Якушко, не был и не присматривал для того надеясь на тех каменьщиков на Куземку Бакрова с товарищи для того что де то дело отдано было ему, Куземке, с записью и по его де, боярина Петра Васильевича, к Рязанскому митрополиту присылке он, Якушко, к нему, боярину Петру Васильевичу, в вотчину его в село Спасское на время был отпущен и в том де селе Спасском он, Якушко, был и то де каменное строение наняв иных каменщиков окроме его Куземки Бакрова и товарищев его, то дело делал до Ильина дни в том же в 203 году, и тое де церковную стопу и шею под главу совсем в отделку окроме папертей отделал, а папертей было делать не возможно, что леса кругом той церкви были не обраны и тому делу учинилась остановка за отставными каменными резными столбами и за лещадьми на кзымзы и на шпленгеры, для того, что де в том году ничего их не было и не деланы.

Да в прошлом де в 204 году по его, боярина Петра Васильевича слову, что он хотел за всякое прибавочное дело, что явится сверх записи дать сверх рядных денег по своему рассмотрению деньгами же и он де, Якушко дал на себя с товарищи другую запись с зарядом что тое было церковь отделать совсем в отделку на срок и он де, Якушко, с товарищи своими по той другой записи и тому церковному делу по весне пришли и в то де время его, боярина Петра Васильевича, в той вотчине в селе Спасском не было и без его де, боярского, ведома того дела доделывать было не возможно и тому де делу остановка была недель с 9, а как он, боярин Петр Васильевич, в тое свою вотчину в село Спасское приехал, и его де Якуш-

ковы, каменьщики у того дела были и дело по его, боярскому, приказу, что указано было, делали, а он де Якушко, у того дела в то время не был, для того что де в Переславле Рязанском у соборной церкви учинилась в каменном деле поруха, и он де Якушко, многіе недели держан был у того дела по приказу митрополичью в железах, а на подмазку де стен левкасу делать его, боярской, человек Алексей Васильев ему, Якушку, без боярского ведома не велел.

Великому государю царю и великому князю Петру Алексеевичу всеа Великия и Малыя и Белыя России самодержцу бъет челом холоп твой Петрушка Шереметев.

Челобитие мое к тебе, великому Государю, по записи в недоделке церковного дела боярина Михаила Юрьевича Татищева на крестьян ево Дмитровския вотчины на Янку Бухвостова с товарищи и по твоему, великого Государя указу против моего челобития он, Янка в приказ сыскан и допрашиван, а в допросе своем про запись сказал именно, а к тому допросу руки не приложил не ведома для какого своего воровского вымыслу, а ныне он, Янка, принес челобитную за рукою площадного подъячего и тое запись порочит и будто в той записи написан крестьянин чужой не боярина его.

Милосердный великий государь царь и великий кнзяь Петр Алексеевич всея Великия и Малыя и Белыя России самодержец, пожалуй меня, холопа своего, вели, государь, его, Янку, допросить, по чьему велению он тое челобитную писал и с ведома ли боярина своего Михаила Юрьевича, а в крестьянине, которого он, Янка, написал в челобитье своем, что будто тот крестьянин не боярина его Вели государь, боярина Михаила Юрьевича у человека его, который за делы ходит взять сказку с подкреплением чей тот крестьянін. Виликий государь, смилуйся.

И против сей пометы Якушко Бухвостов спрашиван, а в допросе сказал: челобитную де, какову де подал человек стольника Данила Михайловича Татищева писал он, Якушко, с ведома государя своего стольника Данила Михайловича, а велел де ему, Якушку, челобитную написать его, боярским, словом дворецкой его Захар Петров и подать де человеку своему Тимошке Соболевскому тое челобитную в приказ каменных дел велел он же, стольник Данило Михайлович и что де написал он в челобитье своем, что каменьщика Митрошки Семенова за боярином за Михаилом Юрьевичем и за сыном его стольником Данилом Михайловичем нет, и то де он написал с его же ведома стольника Данила Михайловича.

205 года декабря в 3 де по указу великого государя боярин Тихон Никитич Стрешнев с товарищи, слушав его дела, приговорил крестьянину Якушке Григорьеву за то, что он запись лживил, а после того сказал, что он такову запись дал, учинить наказание — бить кнутом нещадно и против той записи то каменное дело ему доделать и из приказу свободить и собрать по нем поручную запись.

Великому государю царю и великому князю Петру Алексеевичу всеа Великия и Малыя и Белыя России самодержцу бъет челом холоп твой Петрушка Шереметев. Челобитье мое тебе, великому государю, по подрядной записи боярина Михаила Юрьевича Татищева в недоделке каменного церковного дела на крестьян его Дмитровския вотчины на Янку Бухвостова с товарищи, и он, Янка, от той записи отпирался, а после принес повинную челобитную. И по твоему, великого государя, указу ему Янке велено учинить наказание и я, холоп твой, на него, на Янку, тебе, великому государю, об наказание не челобитчик. Милосердный великий государь, царь и великий князь Петр Алексеевич всеа Великия и Малыя и Белыя России самодержец, пожалуй меня, холопа твоего, вели, государь, челобитье мое записать и сию челобитную взять к делу. Великий Государь, смилуйся!»

На обороте: «205 года декабря в 23 день взять к делу, а челобитье записать в книгу». (Московский Архив М. Ю. Столбец Разряда Приказного стола $\frac{2001}{5734}; \frac{7205}{1679}$).

# ЛИТЕРАТУРА


1. Астраханский кафедральный Успенский собор. Описание его и история. Издание 2-е. Казань, 1889.

2. Безсонов С. В. Крепостные архитекторы. М., 1938.

3. Богословский М. М. Петр I, т. I—V. М., 1940—1948.

4. БСЭ. Издание 2-е.

5. Воздвиженский Т. Историческое обозрение Рязанской Иерархии. М., 1820.

6. Воронин Н. Н. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. «Известия ГАИМК», вып. 2. М.—Л., 1934.

7. Гамбурцев В. Архитекторская команда. М., 1894.

8. Гольденберг П. И. Старая Москва. М., 1947.

9. Грабарь И. Э., Торопов С. А. Архитектурные сокровища Нового Иерусалима. В кн.: Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР, М.—Л., 1948.

10. Диттель И. Святыня, древности и достопримечательности города Рязани. М., 1860.

11. Добролюбов И. В. Историко-статистическое описание церквей и монастырей Рязанской Епархии. Зарайск, 1884.

12. Добролюбов И. В. Материалы для библиографии Рязанского края. Рязань, 1905.

13. Забелин И. Е. Домашний быт русских царей, т. I, М., 1895.

14. Забелин И. Е. Материалы для истории археологии и статистики города Москвы, т. I. М., 1884.

15. Згура В. В. Старые русские архитекторы. М.—П., 1923.

16. Известия Археологического Общества, т. III. СПб., 1861.

17. Ильин М. А. Рязань. М., 1954.

18. Ильин М. А. Я. Г. Бухвостов. В сб.: Люди русской науки, т. II. М.—Л., 1948.

19. История Москвы, т. I, М., 1952; т. II, М., 1953.

20. История русской архитектуры. Учебник. II издание. М., 1956.

21. Красовский М. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества (от основания Москвы до конца первой четверти XVIII в.). М., 1911.

22. Красовский М. Курс истории русской архитектуры· т. I. Деревянное зодчество. Петроград, 1916.

23. Леонид. Историческое описание ставропигиального Новый Иерусалим именуемого монастыря. М., 1876.

24. Макарий. Сборник церковно-исторических сведений о Рязанской Епархии. Рязань, 1860.

25. Милонов Н. П. Основные источники и приемы изучения истории сел и городов Рязанской области. Рязань, 1950.

26. Очерки истории СССР. Период феодализма XVII в. М., 1955.

27. Павлинов А. М. История русской архитектуры. М., 1894.

28. Перцов П. Усадебные экскурсии. М.—Л., 1925.

29. Пискарев А. Н. Древние грамоты и акты Рязанского края. СПб., 1854.

30. Пискарев А. Н. Обозрение древностей и достопримечательностей г. Рязани и ее уезда («Рязанские Губернские Ведомости», № 8—13, 1845).

31. Подключников В. Н. Три памятника XVII столетия. Памятники русской архитектуры. Выпуск V. М., 1945.

32. Потапов А. А. Очерк древней русской гражданской архитектуры. Выпуск 1—2. М., 1902—1903.

33. Праотцев В. С. Празднование 800-го юбилея города Рязани (1095—1895) 22 сент. 1895 г. Рязань, 1896.

34. Ровинский Д. А. Русская народная картинка. СПб., 1881.

35. Рязанские Епархиальные Ведомости за 1871—1872, 1902.

36. Рязанский Областной Краеведческий Музей. Архив.

37. «Северное сияние», журнал. 1862.

38. Смирнов. Посадские люди и их классовая борьба до середины XVII века. Т. 1—2. М.—Л., 1947—1948.

39. Солодовников Д. Д. Прогулки по Рязанскому кремлю. Рязань, 1929.

40. Сперанский А. Н. Очерки по истории Приказа каменных дел Московского государства. РАНИОН. М., 1930.

41. Тельтевский П. А. Неопубликованный чертеж Успенского собора в Рязани. В сб.: «Советская архитектура» № 3. М., 1952.

42. Топуридзе К. Т. Памятники зодчества, разрушенные или поврежденные немецкими захватчиками. Документы и материалы. Выпуск I. Торжок. М., 1944.

43. Уваров А. С. Каменных дел подмастерья. В кн.: Сборник мелких трудов, т. I. М., 1910.

44. Унтилов И. Неизвестный памятник русской архитектуры начала XVIII в. В сб.: Архитектурное наследство, № 6, М., 1956.

45. Фуфаев А. С. Успенский собор в Рязани и материалы к его истории. Рукопись в ЦНРМ, 1949.

46. Холмогоровы В. и Г. Исторические материалы о церквах и селах XVI—XVIII столетий, вып. III. Звенигородская десятина. М., 1882.

47. Чиняков А. Г. Церковь Воскресения Сгонного в Рязани. В сб.: Архитектурное наследство, № 6, М., 1956.

48. Щусев А. В. Проект восстановления города Истры. М., 1946.

# ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

## ИЛЛЮСТРАЦИИ В ТЕКСТЕ

## ТАБЛИЦЫ

Таблица 29. Успенский собор в Рязани. Окно центральной апсиды

Таблица 30. Успенский собор в Рязани. Окно южной апсиды

Таблица 31. Успенский собор в Рязани. Белокаменные резные вставки и кронштейны окон первого яруса

Таблица 32. Успенский собор в Рязани. Венчающий карниз (обмер автора)

Таблица 33. Успенский собор в Рязани. Детали фасадов:

а) капитель окна третьего яруса; б) тумба-база колонн фасада; в) кронштейны колонн обрамлений глав

Таблица 34. Фасады соборных сооружений:

а) московского Успенского собора (1475—1479 гг.). Южный фасад; б) Успенского собора в Рязани (1693—1699 гг.). Южный фасад (по материалам ЦНРМ); в) Троицкого собора в Пскове (1691—1699 гг.). Южный фасад (обмер автора); г) Успенского собора в Астрахани (1700—1710 гг.). Северный фасад

Таблица 35. Разрезы соборных сооружений:

а) Успенского собора в Москве (1475—1479 гг.); б) Успенского собора в Рязани (1693—1699 гг.; по материалам ЦНРМ); в) Троицкого собора в Пскове (1691—1699 гг.; обмер автора); г) Успенского собора в Астрахани (1700—1710 гг.)

Таблица 36. Планы соборных сооружений:

а) Успенского собора в Москве (1475—1479 гг.); б) Успенского собора в Рязани (1693—1699 гг.); в) Троицкого собора в Пскове (1691—1699 гг.) (обмеры автора); г) Успенского собора в Астрахани (1700—1710 гг; обмер А. Воробьева, О. Синдоровского, А. Синдоровской)

Таблица 37. Успенский собор в Рязани. Вид снизу на своды собора

Таблица 38. Успенский собор в Рязани. Фрагменты интерьера

Таблица 39. Успенский собор в Рязани. Иконостас

Таблица 40. Церковь в Уборах. Разрез и планы ярусов (по обмерам В. Подключникова)

Таблица 41. Церковь в селе Уборы. Фасад и план (по обмерам В. Подключникова)

Таблица 42. Церковь в Уборах. Обрамление входа (по обмерам В. Подключникова)

Таблица 43. Церковь в Уборах. Окно восьмерика (по обмерам В. Подключникова)

Таблица 44. Церковь в Уборах. Окно первого яруса (по обмерам В. Подключникова)

Таблица 45. Церковь в селе Троицком-Лыково. Южный фасад и план (по обмерам В. Подключникова)

# ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АСиА СССР — Академия строительства и архитектуры СССР.

МА АСиА — Музей архитектуры Академии строительства и архитектуры.

НИИТИ АСиА — Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и строительной техники Академии строительства и архитектуры.

ЦГАДА — Центральный государственный архив Древних актов в г. Москве.

ЦГИАЛ — Центральный государственный исторический архив в Ленинграде.

ЦНРМ АСиА — Центральная научно-реставрационная мастерская Академии строительства и архитектуры.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Оформление художника
А. В. КОВРИЖКИНА

Прокопий Александрыч
Тельтевский

ЗОДЧИЙ БУХВОСТОВ

* * *

Редактор В. И. Раздольская
Художественная и техническая редакция
А. А. Головкиной

* * *

Сдано в набор 29/X-59 г. Подписано в печать 23/V-60 г.
Бумага 60×92 1/8 10,25+1 вклеек бум. л. 18,5 печ. л.+4 накидки и
1 вклейка У. И. Л. 15,2+1 бум. лист вклеек
Тираж 1.500 экз. Т—06100. Изд. № IX 3934 Заказ 1018
Цена 19р. 90 к.

* * *

Государственное издательство литературы по строительству,
архитектуре и строительным материалам. Москва, Третьяковский проезд
архитектуре и строительным материалам.
Москва, Третьяковский проезд, 1

* * *

Типография № 3 Госстройиздата. Москва, Куйбышевский проезд, 6/2

## ОПЕЧАТКИ

| Страница | Колонка | Строка | Напечатано | Следует читать |
|---|---|---|---|---|
| 49 | Левая | 15-я сверху | (табл. 24, 26) | (табл. 21, 25) |
| 53 | Правая | 5 „ | 1793 гг./, | 1693 гг./, |
| 60 | Левая | 6 „ | стр. 102 | стр. 137 |
| 60 | „ | 2-я снизу | стр. 103 | стр. 139 |
| 72 | „ | 8 „ | (рис. 38) | (рис. 37) |
| 91 | „ | 3—4-я сверху | Вознесения | Воскресения |
| Выходные данные | | 3 „ | Александрыч | Александрович |

